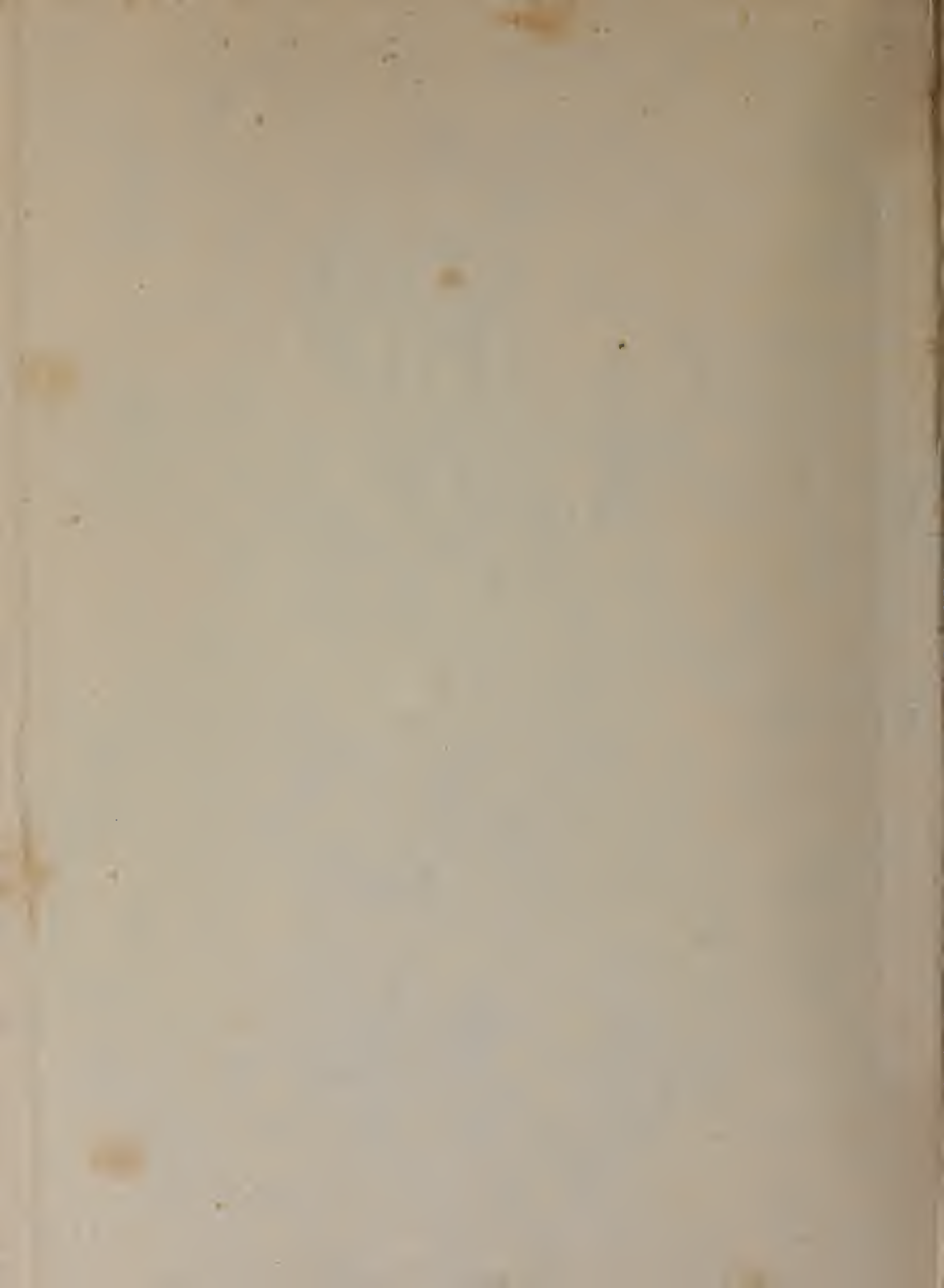
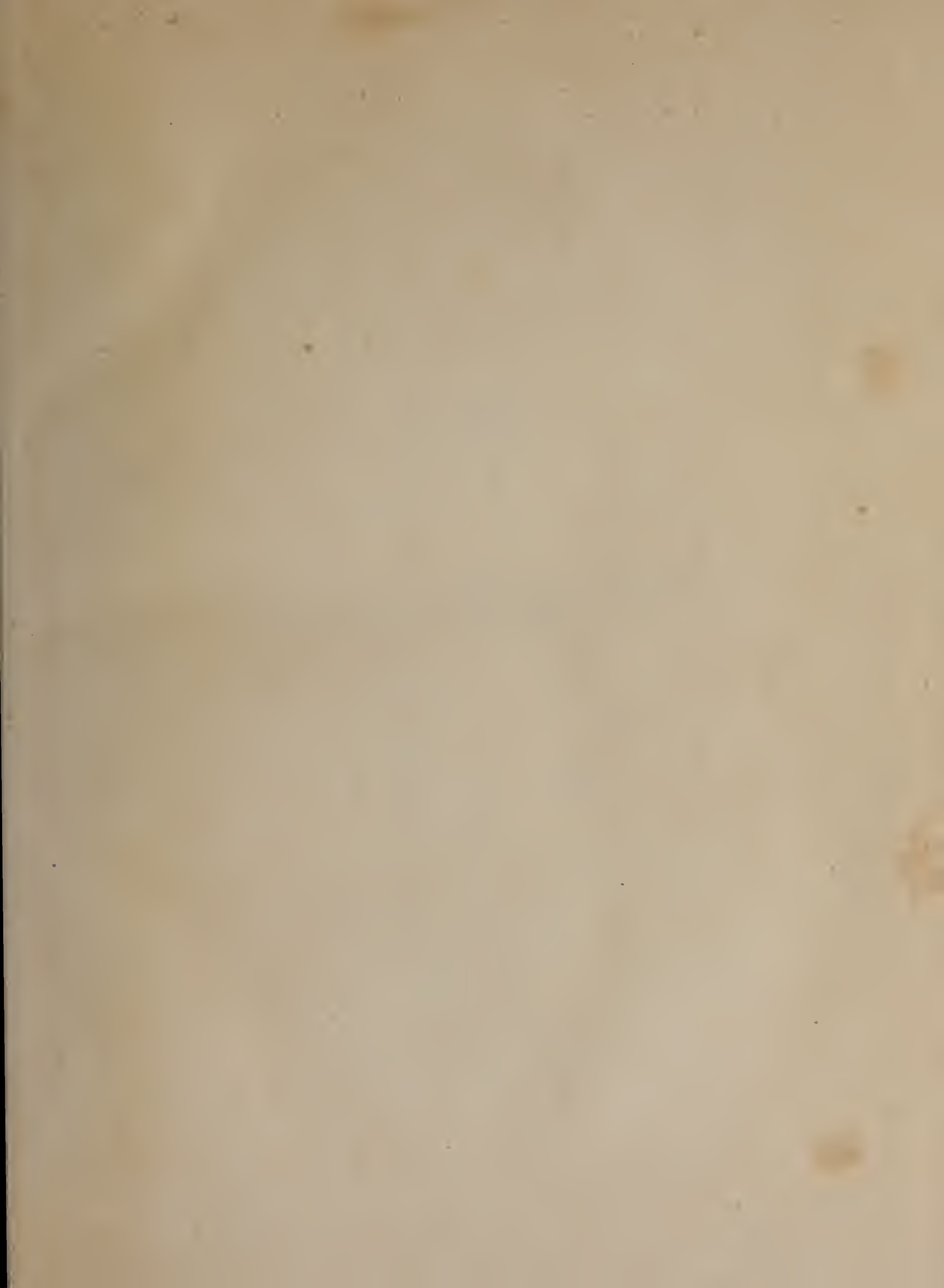
JOSEPH POPP

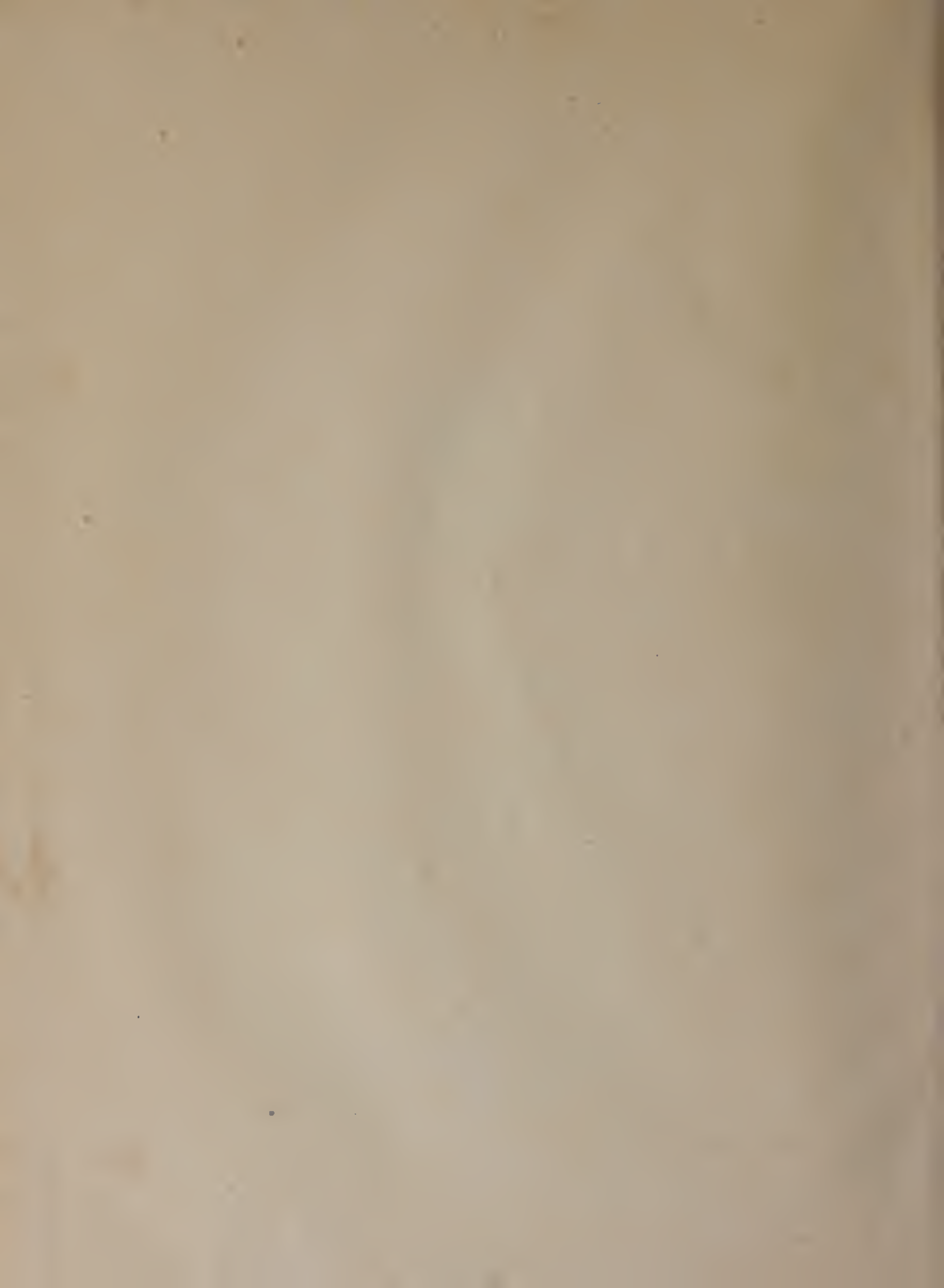
DIE FIGURALE WANDMALEREI



KLINKHARDT·U·BIERMANN VERLAG IN LEIPZIG







DIE FIGURALE WANDMALEREI.



DIE FIGURALE WANDMALEREI

IHRE GESETZE UND ARTEN

VON

JOSEPH POPP



LEIPZIG 1921
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

Druck: Lippert & Co., Naumburg a/Saale. Bildtafeln: Gebrüder Plettner, Halle a/Saale.

INHALT.

VORWORT.

I. Abschnitt: SCHMUCK UND BILD.

1. Kapitel. SCHMUCK, ORNAMENT, DEKORATIVES 1

2. „ DAS BILD ALS SCHMUCK 12

II. Abschnitt: DAS SELBSTÄNDIGE UND DEKORATIVE BILD.

1. Kapitel. DAS RECHT DES BILDES. 17

2. „ DIE PFLICHTEN DES WANDBILDES 25

III. Abschnitt: DIE FORDERUNGEN DER ARCHITEKTUR.

1. Kapitel. WAND UND DECKE 29

2. „ DIE FORDERUNGEN DES RÄUMLICHEN. 35

IV. Abschnitt: DIE TECHNISCHEN FORDERUNGEN DES WANDBILDES UND IHRE WIRKUNGEN AUF DEN BILDCHARAKTER . 44

V. Abschnitt: DIE GATTUNGEN DES WANDBILDES.

1. Kapitel. DAS FLÄCHENBILD 56

2. „ DAS BÜHNENBILD 74

3. „ DAS RAUMBILD 93

VI. Abschnitt: DAS MONUMENTALE UND DEKORATIVE 103



VORWORT.

Die vorliegende Untersuchung entstand in ihren Grundgedanken vor nahezu zwölf Jahren als Habilitationsschrift. Ich habe sie damals nicht veröffentlicht, weil ich ästhetisch-vergleichende und geschichtliche Ergänzungen plante. Wegen mannigfacher Obliegenheiten konnte diese Arbeit erst während des Krieges zum Abschluß kommen. Da hierdurch die Drucklegung unmöglich geworden, ließ ich 1916 die erste Fassung erscheinen, gab sie aber nur in wenigen Pflichtexemplaren aus. Als auch nach dem Kriege alle Bemühungen um einen Verleger erfolglos blieben, entschloß ich mich zu weitgehenden Kürzungen: es fiel der Vergleich der europäischen und ostasiatischen Wanddekoration, der romanischen Buch- und Wandmalerei, des Mosaik- und Farbenbildes sowie ein geschichtlicher Überblick des Wandbildes, innerhalb des basilikalen Kirchenschemas und des profanen Saalraumes. Damit wurde die Arbeit, wenn auch stark verändert, auf ihre ursprüngliche Anlage zurückgedrängt. Sosehr ich als Historiker diesen Verzicht schmerzlich empfinde, glaube ich doch, daß der systematische Hauptzweck erreicht wurde. Aber selbst in dieser kürzeren Fassung konnte das Werk erst jetzt und nur unter kräftiger Mithilfe opferbereiter Freunde gedruckt werden. Ihnen sei hier der allerherzlichste Dank ausgesprochen. Habent sua fata libelli: heute ist das Schicksal der deutschen Wissenschaft ein Teil unseres gemeinsamen vaterländischen Geschickes.

Daß ich bis zuletzt an der Arbeit tätig war, wird der aufmerksame Leser aus den Beziehungen zur unmittelbaren Gegenwart wahrnehmen. Das Buch will die Gesetzmäßigkeit und Wirkungsweise der figuralen Wandmalerei darstellen und damit einen Beitrag zur Erkenntnis und Entwicklung bestimmter künstlerischer Probleme leisten. Die Arbeit beruht auf der Überzeugung, daß man eine solche Untersuchung nur aus der möglichst allseitigen Kenntnis des einschlägigen Stoffes aufbauen kann und darf. Deshalb bin ich nicht von einer vorgefaßten Theorie ausgegangen, sondern versuchte meine Ergebnisse aus der persönlichen Einsicht in die wichtigsten

Wandmalereien von nahezu ganz Europa, von den frühesten Zeiten bis auf die Gegenwart, zu gewinnen. Wenn ich mich trotzdem in Wort und Bild vielfach auf Italien beziehe, so ergab sich dies aus der Erkenntnis, daß hier die figurale Wandmalerei am reifsten, vielseitigsten und folgerichtigsten entwickelt wurde, wie in relativ bestem Zustand erhalten ist. Die engere Auswahl der Beispiele bezog sich gern auf bekannte Schöpfungen, damit dem Fachmann und kundigen Laien die Nachprüfung erleichtert wird.

Außer der Ästhetik sollte auch die Kunstgeschichte von diesem Versuch Anregung haben. Die Behandlung der Malerei und Maler leidet vielfach darunter, daß selbst wichtigste Werke und größte Meister zu wenig, ja gar nicht in ihrer dekorativen Leistung untersucht und gewertet werden. Die Kunsthistoriker beschränken sich meist zu einseitig auf das Bildmäßige und das Tafelbild. Die Unterschätzung Raffaels z. B. wurde dadurch mitverschuldet. Der Begriff des Dekorativen ist diesen Forschern zu wenig geklärt und geläufig; deshalb verwenden sie ihn meist allzu vage und selbst in irreführender Weise. Ähnliches gilt von dem vielfach gebrauchten und mißbrauchten Begriff des Monumentalen, dessen Inhalt und Umfang ich ebenfalls zu klären versuchte.

Vielleicht läßt sich auch mancher nachdenkliche Künstler anregen, die dekorative Malerei der Vergangenheit nicht bloß unter dem Gesichtspunkt des Flächenhaften zu studieren; vielleicht wird jetzt die geschichtliche Erforschung des dekorativen Bildes systematischer aufgenommen. Dies hätte vielerlei Vorteil, entspricht sogar einem Bedürfnis. Ein führender Künstler und Theoretiker, Fritz Schumacher, äußerte sich jüngst in seinen „Grundlagen der Baukunst": „Vielleicht ist es eine der nützlichsten und notwendigsten Lehren, die uns ein Blick in die Kunstgeschichte zu geben vermag, wenn wir dieses Zusammenklingen der Stilisierung in der dekorativen Plastik, der dekorativen Malerei und der Architektur an den Meisterwerken der Kunst verfolgen. Wir brauchen einen solchen historischen Kompaß, denn unserer Zeit ist gerade auf diesem Gebiete augenscheinlich das unmittelbare Gefühl ganz verloren gegangen."

Nur die Wissenschaft ist lebendig, die das Leben fördert.

München, im Herbst 1921.

J. P.

I. ABSCHNITT.
SCHMUCK UND BILD.

1. Kapitel.

SCHMUCK, ORNAMENT, DEKORATIVES.

Um das Wandbild in seiner eigenartigen und vielseitigen Schmuckwirkung zu erfassen, muß man sich das Wesen des Schmuckes im allgemeinen und die Besonderheit des Bildes als Schmuckwert klarmachen. Diese grundsätzliche Untersuchung ist um so notwendiger in einer Zeit, die sich um die Erneuerung des Wandbildes ernstlich bemüht, aber hierin keine volle Klarheit, noch reife Gesamtleistung erreicht hat. Auch für die Wandmalerei der Vergangenheit entbehren wir eines gesicherten Maßstabes. Erst an der allseitigen Erwägung und Begründung des Wesentlichen läßt sich der Sach- und Entwicklungswert der alten wie neuen Kunst ablesen.

1. Das Schmücken ist ein Urbedürfnis der menschlichen Natur: wir schmücken uns und unsere Umgebung. Auf diesen Trieb gründet sich ein weites Gebiet der bildenden Kunst, eine ihrer frühesten Äußerungen. Für die Wesenserkenntnis des Schmuckes leistet aber der Einblick in dessen Ursprung nichts Erschöpfendes, so wenig als das Wesen der Kunst durch ihre Anfänge erklärt wird — ganz abgesehen davon, daß alle derartigen Versuche noch vielfach auf bloßen Vermutungen beruhen. Mit dem Nachweis, daß mancher persönliche Schmuck, wie etwa das Tätowieren, aus praktischen Erwägungen erstanden, daß mancher Geräteschmuck ursprünglich Eigentumsmarke war oder Nachklang eines primitiven Gebrauches ist — wie das Schnurmotiv der henkellosen Vase — wird in keiner Weise erklärt, warum man an jenen Zweckgebilden auch zwecklose Schmuckformen geschaffen oder warum sich diese aus jenen entwickelt haben. Mit Recht bemerkt Schurtz gegenüber derartigen Versuchen Steinens: „Auf die Weiterentwicklung der Sitte hat dieser

erste Anlaß in der Regel wenig Einfluß und zur Erklärung der eigentlichen Tätigkeit des Triebes ist er unbrauchbar. Es muß das immer wieder betont werden, da es sehr nahe liegt, diese Anlässe als Uranfänge, als wirkliche Gründe der Erscheinung zu betrachten, die doch vielmehr auf sehr tiefen Gesetzen beruht. . . . Von den rein praktischen ersten Anlässen zur Verzierung des Körpers sind die dauernden Beweggründe scharf zu unterscheiden, die sich aus dem unbewußten Wirken des Triebes als bewußte Zwecke entwickeln, indem sie entweder das Wesen des Triebes selbst klar aussprechen oder ihm neue, seine Tätigkeit zugleich fördernde und umgestaltende Ursachen unterschieben[1])." Dazu kommt, daß in der Kunst wie in der Sprache der Anfangszustand nicht das volle Wesen, sondern nur die Keime bietet; erst in der weiteren Entwicklung entfaltet sich der volle Sinn einer Kunstübung. Darum muß sich die ästhetische Untersuchung auf möglichst reicher Kenntnis einzelner Werke und ganzer Entwicklungsreihen aufbauen. Die Anfangswerke gehören nur als ein Teil hierher; allerdings als ein besonders interessanter und wichtiger, da sie das elementarisch Triebhafte und zugleich dessen gesetzmäßige Gebundenheit leichter erkennen lassen. So steht bezüglich des primitiven menschlichen Schmuckes fest: „daß der Mensch nicht ganz ästhetisch wahllos verfährt, sondern nur nach Größe, Farbe, Glanz, Struktur Geeignetes der Natur entnimmt"[2]), und daß er diese Schmuckmittel in einer gewissen Ordnung verwendet.

Dennoch kann man für die Wesensbestimmung des Schmuckes und Schmuckmäßigen nicht vom menschlichen Schmuck ausgehen. Daß wir den Schmuck, den der Mensch sich selbst unmittelbar bereitet, als „Schmuck" schlechthin bezeichnen, macht ihn noch nicht zum Prototyp. Indem die Sprache einen Teil für das Ganze nimmt und diesen aus seinem menschlichen Zusammenhang als das Ganze bezeichnet, erweist sich nur wieder, wie anthropomorph unser Denken und Reden ist. Der persönliche Schmuck hat keine anderen Gesetze, als die außer uns bestehenden Formen, die wir als geschmückt empfinden oder selbst schmücken. Um so weniger kann man von einem einzelnen menschlichen Gebrauchsgegenstand, etwa von der Kleidung, ausgehen, um an ihrer Zier das Wesen des Schmuckes zu entwickeln, wie dies Knoll und Reuther[3]) in einem umfangreichen Buche versuchten.

2. Übersehen wir die Gesamtheit der persönlichen und sachlichen Schmuckweisen, so nehmen wir zwei Elemente in jedem Geschmückten wahr: einen Schmuckträger und einen Schmuckspender. Jener erscheint der Verschönerung bedürftig, dieser bietet sie ihm. Innerhalb dieses Ver-

schönerungsbedürfnisses gibt es aber verschiedene Grade oder Stufen. Das Schmuckbedürfnis tritt zunächst ein, wenn eine menschliche oder gegenständliche Form als nicht genügend schön empfunden wird — das Wort nur als Notbehelf, um die allgemeine Richtung des geforderten Wohlgefallens anzudeuten. Der einfachste Fall ist der, daß an der Grundform ästhetische Mängel auftreten oder die Grundform ästhetisch gleichgültig wirkt. Auf einer weiter entwickelten Stufe wird der Schmuckträger wohl als ästhetisch, aber als einer Steigerung bedürftig empfunden. Endlich kann es im Wesen des Schmuckträgers liegen, daß er von vornherein als etwas besonders Reiches gedacht ist, das erhöhten Aufwand in der Erscheinung verlangt.

Hat die Stammform ästhetische Mängel, weil ihre sachliche Form keine andere Lösung ermöglicht, kann die Verbesserung in der Verdeckung oder Ablenkung solcher Mängel liegen. Eine solche Lösung wirkt verschönernd, weil sie Mängel aufhebt, braucht aber noch nichts Positives im Sinne der Schönheit zu leisten: sie wirkt nur wie eine Bemäntelung. Die positive Schmuckwirkung tritt erst ein, wenn durch das Hinzugefügte ein wahrnehmbarer Schönheitszuwachs ersteht, wenn also die Bemäntelung in sich selbst einen ästhetischen Wert birgt. In dem Fall nehmen wir sogar offenkundige, aber unvermeidliche Mängel mit in den Kauf, begnügen uns mit einer ästhetischen Teilwirkung. So kann z. B. ein Geschmeide an einem weniger schönen Menschen uns höhere Freude machen, als wenn es nur im Schranke liegt, da es doch seiner Bestimmung im wesentlichen zugeführt worden ist; es vermag ein schöner Hals, der gut geschmückt ist, uns über das weniger schöne Antlitz zu trösten.

Eine ästhetisch nicht scharf ausgesprochene Form wird durch eine schmückende Zutat ausdrucksvoller und zugleich bereichert, z. B. ein Teller. Eine ästhetisch arme Form, z. B. ein einfaches Gewebe, wird durch die Zutat des Schmuckes interessanter. Befriedigt der Schmuckträger aus sich selbst unsere ästhetische Anforderung, können wir trotzdem das Bedürfnis einer weiteren Steigerung empfinden, die aber nicht die Form zu bieten vermag, sondern durch ein Neues, Hinzukommendes erfüllt wird. Derartige Anforderungen wandeln sich. Man kann im allgemeinen innerhalb jeden Stils eine dreifache Wandlung wahrnehmen: reichliche Schmuckform im Anfang, einen edlen Ausgleich zwischen Kern- und Schmuckform auf der Höchststufe, zuletzt ein Überquellen des Schmückenden, so daß hieraus Verfall der Form wie des Schmuckes ersteht. Endlich erkennen wir, unabhängig von solchem Wandel, gewissen Formen als wesentliche Forderung

einen reicheren Schmuckaufwand zu. Es sind dies Formen, die dem alltäglichen Gebrauch entzogen, dem Luxus und Prunk dienen, überhaupt etwas Besonderes sein wollen. Auch im menschlichen Leben wirkt der Schmuck auszeichnend. Es ist dies sein tiefstes und eigentliches Wesen; deshalb neigt er an sich mehr zum reichen als gemessenen Aufwand.

3. Da der Schmuck eine ästhetische Steigerung des Schmuckträgers sein will, muß der Schmuckspender selbst ein Ästhetisches sein. Um dieser Eigenschaft willen wirkt ein Ästhetisches öfters auch dort „dekorativ", wo diese Wirkung zunächst nicht in ausdrücklichem Sinne beabsichtigt war, z. B. ein Bild an der Wand. Für gewöhnlich tritt aber die Schmuckwirkung noch nicht durch das bloße Schmuckmotiv ein: das schönste Ornament kann für sich gefährdet und für die Schmuckwirkung unzulänglich erscheinen, wenn es nicht irgendwie zum Schmuckträger paßt. Selbst einheitlich geschmückte Räume leiden, wenn sie eine unpassende Beziehung eingehen müssen: der Festsaal des Münchener Künstlerhauses wird durch die moderne Festkleidung ernüchtert und ein moderner Festsaal wirkt jedenfalls harmonischer mit heutigem Kleiderschmuck als mit einem mittelalterlichen oder renaissancemäßigen. Die Schmuckwirkung ist also durchaus eine Gegenseitigkeitswirkung; aber nicht im Sinne des Parallelismus, des gleichwertigen Nebeneinander. Das würde die in jedem Kunstwerk geforderte Einheitlichkeit der Wirkung aufheben, da es die Aufmerksamkeit spaltet. Es kann lediglich eine Wirkung der Harmonie sein, des Sichein- und Unterordnens verschiedener Elemente unter ein Beherrschendes. Diese notwendige Oberherrschaft übt der Schmuckträger. Er ist immer irgendwie vor der Schmuckform vorhanden und nimmt diese auf . Beansprucht der Schmuck auch nur einen Teil der Oberfläche seines Trägers, wird er eben dadurch in deren körperlichen Bestand und Lebensäußerungen einbezogen. Deshalb muß der Schmuck stets die stoffliche und geistige Art des Schmuckträgers irgendwie durchfühlen lassen. Eben dadurch aber wird er von jenem in Stoff und Bearbeitungsweise, in Maßstab und Aufwand bestimmt. Selbst wo der Schmuck die ästhetische Hauptwirkung ausübt, bildet der Schmuckträger die deutlich gefühlte und verlangte Grundlage, von der aus wir den Schmuck allgemein beurteilen und genießen. Wie wir das Geschmeide am Träger und im Getragenwerden abwägen, werten wir einen Teppich, ein Ziergefäß, einen Prunkraum vor allem an den eigenen Proportionen. Die Bezeichnung des Schmuckes als zu arm oder zu reich, zu schwer oder zu leicht, zu streng oder zu locker, ersteht ebenfalls aus der Beziehung des Schmückenden

zum Geschmückten; gleich der Feststellung, daß der Schmuck die Form überwuchere, sie verwirre, zu dünn oder schwächlich erscheinen lasse. Ebenso hat der Schmuck die Funktionen seines Trägers zu beachten, wenigstens insoweit, daß diese nicht gestört werden. Davon unabhängig kann der Organismus betont oder unbetont bleiben, doch muß der Schmuck das eine oder andere wählen, um dem Vorwurf der Willkür zu entgehen. Ähnlich verhält es sich mit dem materiellen Bestand des Schmuckträgers, der sich zunächst unbedingt erhalten will. Darüber hinaus ergibt sich die gleichsam natürliche Forderung, daß das Stoffliche in seiner Eigenart und Lebenskraft durch den Schmuck zu möglichster Anschauung gebracht werde. Das Gegenständliche soll sich zuerst aus seiner eigenen Stofflichkeit erklären und verklären. Diese Gegenwartsforderung war auch mancher Vergangenheit ideal; sie wurde aber keineswegs immer anerkannt. Im Barock z. B. tilgt die Idee des Schmuckes sehr häufig den Stoff, aus dem er geformt ist. Immer aber bleibt das Schmückende von der stofflichen Art des Schmuckträgers mannigfach gebunden.

Eine sehr bedeutsame Abhängigkeit erfährt der Schmuckspender endlich daraus, daß sein Träger immer in das wirkliche Leben irgendwie verschlungen erscheint. Wir haben dies bei der Anerkennung des Funktionellen schon erfahren; es greift aber viel tiefer und weiter. Ein Gegenstand des alltäglichen, festlichen und luxuriösen oder bloß zierhaften Gebrauches hat jeweils seine besonderen Schmuckgrenzen und -ansprüche. Wenn auch je nach der zeitlichen Einstellung das eine Mal mehr die Form, das andere Mal mehr der Schmuck im Vordergrund des künstlerischen Interesses steht, ist doch soviel gewiß, daß die dem unmittelbaren Gebrauche entzogenen oder ihm nur seltener und unter ganz besonderen Umständen dienenden Gegenstände auch in ihrer Grundform freier sind: etwa eine Zierschale gegenüber einer Trinkschale. Und demgemäß auch in der Art und in dem Aufwand des Schmuckes. Stets wird die geistige Bedeutung des Gegenständlichen als Richtmaß für Form und Inhalt bestehen bleiben.

So nehmen wir also das Schmückende als ein innerlich und äußerlich Gebundenes und vielfach Abhängiges wahr, das wohl in sich gefällt, aber noch mehr durch seine gute Beziehung zu einem anderen ästhetisch wirksam wird, das es erst zur vollen Leistung erhebt.

Die verschiedenen Verwendungsweisen der Schmuckmotive lassen deren Beziehungsmäßiges und Abhängiges, aber auch ihre Eigenwirkung weiter erkennen. Schon eine einfache Linie, die dem Umriß einer Form

oder deren wesentlichen Teilen folgt, vermag schmuckmäßig zu wirken: sie verdeutlicht, belebt, verstärkt, bereichert die Umrißwirkung und schafft durch diese Beziehung ein neues Element des Gefallens, dessen Wert wir aus dem Fehlen oder der ungenügenden Beziehung leicht erkennen: wenn etwa jene Linie dem Umriß zu nahe oder zu ferne liegt, zu dünn oder zu dick gezogen wird.

Ähnlich verläuft die Wahrnehmung, wenn die struktiven Teile einer Form durch eine Füllung betont werden. Der Schmuck kann sich hier ebenso den gewichtigen als ganz neutralen Teilen anschließen; aber es müssen hier noch mehr als im ersten Fall die organischen Werte der Teile anerkannt werden. Eine solche Gliederung kann sich sehr verästeln, durch den Schmuck erst geschaffen werden; immer aber im Anschluß an die struktive Möglichkeit des Grundkörpers. Unorganische Teilungseindrücke des Schmuckes stören ebenso wie eine zu schwache oder zu starke Betonung des Organischen.

Die ausgiebigste Schmuckfähigkeit besitzen die Flächen. Bei allem Unterschied der streng geschlossenen und ganz losen Füllung, etwa des Streumusters und der scheinbar willkürlichen Art des japanischen Flächenschmucks gegenüber der symmetrisch, rhythmisch oder sonst wie gebundenen Anordnung, bleibt doch allen gemeinsam, daß der Flächencharakter sich erhält und der Schmuck in Füllungsart, Stoff, Struktur und Größe sich ihr anpaßt. Das gilt auch für jene Möglichkeit des Schmückens, die nur gewisse Teile auswählt und an ihnen wie an Brennpunkten des ästhetischen Interesses auftritt. Indem hier der Schmuck nur an wenigen und besonders erlesenen Stellen wirkt, erscheint er für sich und fürs Ganze als etwas Besonderes, das aber doch diesem dient — sei es als Brosche am Hals, als Relief über einem Tor, als Brunnen am Platz usw. Immer also verlangen wir eine innige Verbindung von Schmuckspender und Schmuckträger — wenigstens für das Auge: selbst wenn sich etwas von der Grundform abhebt, darf es nicht herausfallen oder hervorspringen, sondern muß immer noch die Verbindung mit dem Ganzen wahren, darf nur herauswachsen. Darum sind uns auch Überzüge, Einlagen und ähnliche mechanische Verbindungen von Stamm- und Schmuckform unter dem Gesichtspunkt der Verbindung nicht gleichgültig. Ausgenommen die vorübergehenden Dekorationen, etwa für eine Festgelegenheit, verlangen wir eine der Dauer entsprechende Bindungsweise: wir wollen, wenn einmal der Schmuck an der ästhetischen Wirkung der Form sich beteiligt, diesen auch mit ihr bleibend verknüpft wissen, als Teil des Ganzen.

Damit wird der Schmuck ganz und gar in den Lebenskreis der Grundform einbezogen, auch in seinem geistigen Charakter und Aufwand von ihr bestimmt; es paßt selbst von den Ornamenten nicht jedes für jede Form. Man vergleiche daraufhin nur die gröberen und feineren Unterschiede in der Volkskunst und hohen Kunst.

Trotz alledem darf sich der Schmuckträger nicht als Alleinherrscher gebärden. Er darf nicht eigenwillig Schmuck fordern, wo und wie er will, sonst leidet die Gesamtwirkung. Wird aber Schmuck gewählt, so muß er sich auch entfalten können. Ebensowenig wie dieser den Gebrauch stören darf, darf er selbst davon beeinträchtigt werden, d. h. er ist an Stellen schneller Abnützung zu meiden. Nichts ist schlimmer als ein verbrauchter Schmuck, da er ja im Gegensatz zur Form keinerlei praktische, nur ästhetische Bedeutung beansprucht. Der Schmuck wird von uns als vollendet empfunden, wenn beide Elemente, Schmuckträger und Schmuckspender, in gegenseitiger Rücksichtnahme unter der Oberherrschaft der Stammform organisch und harmonisch ineinanderwirken.

4. Alle bisher entwickelten Forderungen und Eigenschaften des Schmuckes erfüllt in vorbildlicher Weise das Ornament und was sich in seiner Art hält, wie etwa das Muster. Es hat in seinem Motiv etwas Besonderes, aber nichts Selbständiges: weder in der Form, noch in der Lebensäußerung wurzelt es in sich; es drängt vielmehr zur Wiederholung und gewinnt erst durch solche Quantität seine volle Qualität. Ohne eigenen Maßstab, bietet das Ornament jedem Formate weitgehende Verwendungsmöglichkeiten; ja es eignet ihm sogar etwas Endloses, das in der Musterung zur deutlichen Anschauung und Auswirkung kommt. Selbst so edle und überlegte Kompositionen wie Raffaels Grotesken in den Loggien des Vatikan haben im Motivlichen nichts absolut Geschlossenes, vielmehr eine unendliche Melodie. Erst die äußere Begrenzung des Schmuckträgers schafft dem Ornamentalen auch den inneren Abschluß. Seine Beschränkung zeigt sich auch darin, daß es nur für flächenhaften Schmuck verwendbar ist; dadurch gewinnt es über das Ganze des Geschmückten nie die Macht des figuralen Schmuckes. Selbst wenn das Ornament einen Gegenstand oder Raum vollständig mit seinen Gebilden überzieht, bleibt es von diesem in jeder Beziehung abhängig: wir reden immer nur von dem reichen Schmuck eines Dinges oder baulichen Werkes, nicht aber vom Schmuck an sich — außer wir gehen auf dessen gesonderte Betrachtung ein. Ein Bild, eine Plastik, ein Bau, die schmuckhaft wirken, bleiben viel mehr in ihrer Sonderart und Wirkung bestehen, so daß der schmückende Künstler

alle Mühe hat, deren Selbständigkeit zu dämpfen und in das Ganze der Schmuckwirkung einzuordnen. Das Ornamentale kann durch seine flächenhafte Verwendung den Eindruck des Körperlichen verstärken, dessen Kraftleistung an gewissen Knotenpunkten betonen, seinem linearen Gefüge als Träger des Kräftespieles folgen und dieses weiter ausdeuten, aber es fehlt ihm die tektonische und räumliche Wirkungsweise.

So ist das Ornament wesentlich dienender Natur, vielfach abhängig von einem außerhalb seiner Befindlichen; ein Etwas, das nur an und mit einem anderen lebt und wirkt. Es ist, wie sein Wortsinn sagt: Ausstattung, aber nicht Ausgestaltung.

5. Neben den ornamentalen Schmuckformen und -wirkungen kennen wir noch jene des Dekorativen. Gegenüber der ,,Vieldeutigkeit" des Begriffes ,,dekorativ"[4]) verstehen wir, im Sinn des allgemeinen Fachgebrauches, darunter zunächst Werke der Malerei und Bildnerei, die dem Schmuck der Baukunst dienen; in gleichem Sinne bauliche Werke und Anlagen, die in einer Straße, an einem Platze, innerhalb der Natur eine schmückende Wirkung auf ihre Umgebung ausüben. Diese Schmuckspender unterscheiden sich von den ornamentalen Gebilden schon durch ihre künstlerische Selbständigkeit um ein bedeutendes: Bilder, Plastiken und Baulichkeiten sind Vertreter durchaus selbständiger Kunstgebiete, wie auch in sich selbst formale und geistige Einheiten, die ganz im Eigenen ruhen und dementsprechend eine gesonderte Betrachtungsweise erfordern. So verlangen sie vor allem von ihrer Umgebung die Möglichkeit des Sichauswirkens; weiter bedürfen sie deren Mithilfe nicht, nehmen aber auch nicht weiter auf sie Rücksicht. Daraus erklärt es sich, warum Maler und Bildhauer — bei der Baukunst ist es aus deren Beziehung zur Wirklichkeit anders — keiner dekorativen Begabung bedürfen und sie bei dem gegenwärtig losen Zusammenhang der Baukunst mit den beiden Schwesterkünsten auch nur wenig entwickeln können: ,,Es gibt Bildhauer und Maler von stärkstem Können, denen die Verbindung von Architektur und Plastik oder Architektur und Malerei ein völlig unzugängliches Gebiet ist; denn dabei kommt es nicht an auf die gestaltende Fähigkeit als solche, sondern auf die gestaltende Fähigkeit im Rahmen ganz bestimmter äußerer Gesetze[5])."

Inwieweit können nun selbständige Kunstwerke unbeschadet ihrer Eigenart schmuckmäßig wirken? Inwieweit muß ihnen der Schmuckträger entgegenkommen und was haben sie selbst an Eigenem darangeben, um ein Neues zu erreichen, in dem sie nur Mitwirkende sind?

Nachdem das selbständige Kunstwerk durchaus auf eine isolierte Betrachtungsweise hindrängt, ersteht zunächst die Frage: Vermögen solche Werke überhaupt eine schmückende Aufgabe und Wirkung zu übernehmen? Man kann dies als Folgerung des Bisherigen verneinen, wie es am radikalsten Knoll und Reuther tun: „Das Schmücken mit Darstellungen ist gleichsam das Urübel des unorganischen Schmückens und zugleich besonders irreführend deshalb, weil dem vermeintlichen Schmuck als einem Werke der reinen Kunst an sich Existenzberechtigung zuerkannt werden muß[6].“ — Eine Theorie, die so sehr aller bisherigen Kunstübung widerspricht und für die Begründung ihrer eigenen Anschauung in seltsamer Einseitigkeit von dem Schmuck des Gewandes ausgeht, kann keine ernstliche Beachtung verdienen. Andererseits verzeichnen wir das Zugeständnis, daß solchen Schmuckelementen vermöge ihres hohen Kunstwertes „Existenzberechtigung“ zukommt. In der Tat üben sie gleichsam unwillkürlich und nebenher vielfach eine Schmuckwirkung aus. Nicht wenige Maler sind deshalb der Meinung, ein gutes Tafelbild sei auch dekorativ. Rudolf Seitz behauptete gern, daß alle Bilder der alten Meister „auch“ dekorativ seien; und er sah darin einen ihrer wesentlichen Vorzüge gegenüber den modernen Werken. So ist auch nicht verwunderlich, was Ziegler in seiner „Florentinischen Introduktion“ mit einiger Überraschung erzählt: „Ein Künstler von sehr hohem Rang, mit dem sich jemand über Wandmalerei besprach, schnitt alle Bedenklichkeit über deren Sonderart mit den Worten ab: es gebe nur gute und schlechte Bilder, keine Fresko- und Tafelmalerei[7].“

Was die Bilder betrifft, ist es zweifellos, daß viele altmeisterliche Schöpfungen, zumal in ihrer ursprünglichen Umgebung dekorativ wirken: sie stimmen eben in vielen Einzelheiten, wie Kostüm, Farbe, Maßstab u. a. mit ihrer Umgebung zusammen. Es ist das eine der köstlichsten Auswirkungen eines großen Gesamtstiles. Außerdem enthalten viele Bilder ornamentale Reize der Linienführung und Farbverteilung, wodurch sie schmuckhaft wirken. Endlich ist der Schönheitswert des selbständigen Kunstwerkes ein so reicher, daß er unwillkürlich auf seine Umgebung überströmt. Auf solcher Erfahrung beruht wohl auch Michelangelos oft geäußerte Ansicht: Statuen seien der edelste Zimmerschmuck. Ein Raum mit schönen Statuen erwecke stets den Eindruck königlicher Verhältnisse, während ein Zimmer mit den reichsten goldbetreßten Velourtapeten sich ärmlich daneben ausnehme — come una stanza di monache[8]). Ähnlich kann ein Bau seiner Umgebung zur Zierde gereichen. Die Voraussetzung bildet aber auch hier ein Minimum von gegenseitiger Beziehungsmöglich-

keit und -wirklichkeit. Hierfür genügt, daß die Umgebung des selbständigen Kunstwerkes dieses in solcher Auswirkung nicht hemmt, indem sie für sich selbst oder ein anderes in ihr eine zu ausschließliche Beachtung verlangt; es muß vielmehr eine gewisse Einfügungs- und Ergänzungsmöglichkeit gegeben sein. Daß Bilder oder Statuen unter solchen Umständen auch ihrer Umgebung zur ästhetischen Steigerung gereichen können, ist zweifellos und damit ist auch im Grunde die Möglichkeit ihrer bewußten Ausnützung für schmuckhafte Wirkungen erwiesen. Die eigentlich dekorative Verwendung erfordert aber eine ungleich innigere Verbindung. Das drängt zur weiteren und entscheidenden Frage, wie sich bei einem bewußten und planmäßigen Schmücken mit selbständigen Kunstwerken deren Freiheit erhält und andererseits ihre schmückende Kraft das zu Schmückende nicht gefährdet. Wir ersehen hieraus, daß das Dekorative etwas durchaus Neues ist, indem sich selbständige Kunstwerke zugunsten dieses Neuen miteinander verbinden und eine gegenseitige Über- und Unterordnung eingehen; wir ahnen eine eigene Gesetzlichkeit.

Indem wir das Dekorative bis jetzt nur innerhalb des anerkannten und gebräuchlichen Sinnes bedacht, sind wir an jenen Punkt gelangt, von dem aus die allgemeine Betrachtung zunächst nicht mehr weiterführt.

Wir können die Eigengesetzlichkeit des Dekorativen nicht aus einem Allgemeinen ableiten, dessen Inhalt durchaus im Konkreten wurzelt und erst der genaueren Untersuchung bedarf. Deshalb weisen wir auch den mehr gefühlten als geklärten „Oberbegriff" von Gerstenberg ab. Obwohl dieser die Vieldeutigkeit des Begriffes „dekorativ" zugibt und erkennt, daß er schon innerhalb der einzelnen Künste verschieden verläuft, will er doch mindestens drei Unterbegriffe herausschälen. Gerade die Erkenntnis, daß schon in der Malerei allein „der tektonische Aufbau sowohl als wie die bizarrste Willkür, der absolute Illusionismus wie flächige Gebundenheit"[9]) als dekorativ bezeichnet wird, drängt dazu, die Untersuchung auf die einzelnen Kunstgebiete überzuleiten. So wollen wir einerseits einen Beitrag zum Begriff des Dekorativen liefern, andererseits die Sondergesetzlichkeit der Wandmalerei von einem vorher gefaßten, aber nicht anerkannten Oberbegriff freihalten. Nur Eines können wir noch im allgemeinen Sinne aussagen, daß das Dekorative vermöge seiner höheren Elemente das Ornamentale als Schmuckwert bedeutend übertrifft und eine Untersuchung, die hier nicht von vornherein eine Scheidung vornimmt, in die Irre geht. Das entspricht auch dem Wortsinn der beiden Bezeichnungen: Liegt im ornare nur ein Ausstatten, so bezeichnet das

decorare ein Würdigmachen, was neben der formalen noch eine geistige Erhöhung bedeutet.

Der Malerei und Bildnerei, die mit der Baukunst zusammenarbeiten, bestimmen die Architekturtheoretiker ihre Kunst als die grundlegende Voraussetzung. Zuletzt hat dies Schumacher also formuliert: ,,Der Architekt muß so disponieren, daß die dekorativen Werte den Stellen, an denen sie hervortreten, mit Notwendigkeit zu entsprießen scheinen. Innerhalb dieser Werte aber darf und muß nun dem freien Spiel des persönlichen Schaffens voller Raum bleiben, damit ein Strom wirklich edlen Lebens das Einzelne durchdringt[10]."

Das entspricht auch unserer Auffassung des Schmuckmäßigen, wonach der Schmuckträger für den Schmuckspender im äußeren und inneren Sinne maßgebend ist. Wir möchten das auch auf die Architektur selbst ausdehnen, soweit sie innerhalb ihrer eigenen Zusammenhänge oder in Verbindung mit der Natur eine dekorative Wirkung erstrebt: das Ganze ist vor den Teilen da.

,,Diese Gesetze entspringen einer anderen Kunst, als jene der selbständigen Künste. Sie lassen sich nur fühlen, und dieses Gefühl scheint eine verhältnismäßig seltene Erscheinung zu sein. Es äußert sich in der Gabe, den Zwang der Einordnung in ein Gefüge gegebener Massen und Linien nicht nur zu überwinden, sondern einen Reiz daraus zu machen[11]." Die Forderung des Sicheinfügens und daraus einen Reiz machen wurzelt in dem Grundgesetz alles Schmückens. Damit kommen wir nicht weiter; aber auch nicht mit dem Hinweis auf das Gefühlsmäßige dieser Schaffensweise. Es gibt keinen anderen Weg als den der Einzeluntersuchung, den wir hiermit hinsichtlich der Wandmalerei beschreiten wollen.

Viollet le Duc meinte diesbezüglich schon in den 60er Jahren: ,,Man muß gestehen, daß bei der Dekoration der Architektur die Bemalung vielleicht der schwierigste Teil ist und derjenige, welcher am meisten Überlegung und Erfahrung verlangt. . . . Heute sind die Anhaltspunkte und Regeln der Tradition vollständig verloren, jeder sucht ein unbekanntes Gesetz. Man darf nicht erstaunt sein, wenn die Mehrzahl der gemachten Versuche nur wenig zufriedenstellende Ergebnisse geliefert haben[12]."

Einer Untersuchung über künstlerische Probleme bereitet die jeweils lebendige Kunst und deren Auffassungsweise ebensoviel Förderung als Hemmung: sie beeinflußt insbesondere die Werturteile, die sich selbst in die Untersuchung des Einzelnen eindrängen. So besteht seit geraumer Zeit in den Kreisen der bildenden Künstler eine ausgesprochene Vorliebe

für das flächenhafte Wandbild; es gilt als das Wandbild schlechthin. Man gesteht anderen Arten wohl künstlerischen Reiz zu, weil man sich ihren Wirkungen nicht zu entziehen vermag, aber man will sie nur als geschichtliche Besonderheiten gelten lassen. Diese Beschränkung ist Beschränktheit; um so mehr in einer Zeit, deren jüngste Malerei gerade für die plastische und räumliche Ausgestaltung des Bildbaues soviel neue und wertvolle Möglichkeiten gewonnen hat. Was künstlerisch möglich und gesetzmäßig ist, erfahren wir nicht aus der zeitlich, räumlich und national beschränkten Lösung einer bestimmten Aufgabe, sondern nur aus einer möglichst umfassenden Kenntnis und Betrachtung der einschlägigen Schöpfungen. Wir haben deshalb keine Zeit von unserem Versuch ausgeschlossen.

2. Kapitel.

DAS BILD ALS SCHMUCK.

Wenn das Schmückende mit dem Geschmückten eine unmittelbare Auffassungseinheit bilden muß, ersteht zunächst die Frage: kann das Bild als eine in sich abgeschlossene formale und geistige Einheit überhaupt dekorativ wirken? „Die Bildwirkung erfahre ich, indem ich betrachtend ganz und gar in dem Bilde bin und verweile, der in sich abgeschlossenen ideellen Welt hingegeben, die mir das sinnlich wahrnehmbare Kunstwerk versinnlicht; die dekorative Wirkung erfahre ich, indem ich das Kunstwerk nicht für sich betrachte und auf mich wirken lasse, sondern dasselbe hineinstelle in den Zusammenhang einer umgebenden physisch realen Welt, der Welt eines technischen Kunstwerkes[13]).“

Dieser Widerspruch besteht aber nur scheinbar. Es gilt zunächst die Schwierigkeit zu lösen, wie das Bild schmuckhaft wirken und zugleich seine Selbständigkeit wahren kann.

Wir haben beim Tafelbilde als dem Bild schlechthin angedeutet, daß es vermöge seiner ästhetischen Werte eine unwillkürliche Schmuckwirkung ausübt. Das gilt auch von dem auf die Wand übertragenen Bild. Seine Linien und Farben, Hell- und Dunkelwerte, die flächenhafte Gliederung und Raumgestaltung enthalten viele Elemente, die der architektonischen Umgebung eine Steigerung und Bereicherung zu bieten vermögen. Denken wir an spätmittelalterliche Tafelbilder, an solche der italienischen Hoch-

renaissance oder an die neueren Werke eines Marées und Cézanne. Des weiteren ist zu sagen, daß die Bildidee als solche keineswegs nur eine einzige und ganz bestimmte Lösung zuläßt. Die Fälle sind nicht selten, in denen ein Motiv wiederholt und gerade hieraus erst die vollkommene Form gefunden wurde. Ebenso gewiß ist es, daß dem Bilde aus bestimmten Weisungen und Bindungen hinsichtlich seiner Größe und Verwendung oft wertvolle Anregungen für die ganze Anlage erstehen. Führende Künstler der Gegenwart, wie Riemerschmid und Bruno Paul, gehen sogar soweit, die Berechtigung des Tafelbildes überhaupt zu bezweifeln; jedenfalls ziehen sie ihm ganz enge Grenzen, weil ihnen ein solches Bild als unerfreuliche Loslösung aus dem architektonischen Zusammenhang erscheint. Dagegen aber sprechen geschichtliche und sachliche Gründe. In der Renaissance, die jene Scheidung von Wand- und Tafelbild vollzog, und in den folgenden Zeiten, die diese Scheidung beibehielten, fehlt es weder an guten dekorativen, noch an hervorragenden Staffeleibildern. Auch ist nicht einzusehen, warum das Bild, nachdem es die Mittel für einen selbständigen Wert gefunden hat, auf die Ausnützung dieser Mittel verzichten soll. Soviel bleibt aber von jener Auffassung jedenfalls bestehen, daß auch das selbständige Bild aus einer äußeren Anweisung und Hinweisung vielerlei für sein eigenstes Wesen gewinnen kann. Es widerstrebt also nicht seinem Wesen und dessen Auswirkung, wenn es auf außerhalb seiner liegende Beziehungen eine gewisse Rücksicht nimmt. Schließlich verlangt selbst das Ornament eine besondere Beachtung seines Motives, ohne die es seine reichere Wirkung nicht erreichen könnte.

Es gibt ferner Bildformate, die ohne einen Nachteil für das Bildmäßige sofort erkennen lassen, daß sie einer bestimmten Umgebung angehören und mit ihr gemeinsam betrachtet sein wollen. Es kann dies soweit gehen, daß die Umgebung den Rahmen des Bildes gibt und dieses an Stelle einer ornamentalen Füllung wirkt. Ich denke hier vor allem an Bilder des Rokoko, nach dem Beispiele unserer Tafel. 11

Endlich hat das Bild als solches die verschiedensten Formmöglichkeiten. Es zeigt eine allmähliche Entwicklung von der einfachen Umrißzeichnung, die nur farbig gefüllt wird, zur eigentlichen flächenhaften Darstellung, die ins Dreidimensionale der Form und ins Allseitige des Raumes wächst. Ein Bild, das mit diesen letzteren Mitteln arbeitet, ist uns heute Bild schlechthin. Es folgt aber daraus nicht, daß das Bild immer die letzten und höchsten Mittel der Wirklichkeitsnähe gebrauchen muß. Es können auch die früheren, einfacheren Mittel für eine Bildwirkung

genügen; wie wir tatsächlich solche Bilder der Vergangenheit durchaus als Bilder gelten lassen.

Das eigentlichste Wesen des Bildes beruht darin, daß es eine in sich geschlossene Anschauungsform bietet, die über sich hinaus weder augen-, noch sinngemäß etwas Weiteres zuläßt oder benötigt. Diese höchste Form des Bildes als ein durchaus selbständiger künstlerischer Organismus ist das Ergebnis einer sehr späten Entwicklungsstufe und nicht unbedingt für das dekorative Bild maßgebend; denn es hat nicht die absolute Selbständigkeit zum Ziel. Wir können uns im dekorativen Bilde ohne Schaden für seine Bildnatur mit einer loseren Form des Bildhaften begnügen; mit einer Form, die noch irgendwie als Bildeinheit erscheint. Man kann also sehr wohl Bild und Schmuck vereinigen; um so mehr, wenn das Bild unter dem Gesichtspunkt des Zusammenwirkens mit seiner Umgebung geschaffen wurde.

Auch die über das durchschnittliche Bildmaß hinausgehende Größe des Wandbildes ist kein Hindernis für dessen Bildgestaltung; sie verlangt nur eine anderes Format vom Bild. Das aber teilt das Wandbild mit dem Tafelbild: ein Genrebild hat ein anderes Format als ein Geschichts- oder Altarbild. Viel eher widerstreben der ungezwungenen Bildentwicklung die mancherlei Formate, die sich aus dem architektonischen Verband ergeben; denn das Rechteck ist keine willkürlich konventionelle Bildform, ist vielmehr ihre natürlichste Form. Sie allein ermöglicht bei allseitiger Ausdehnung in der Ebene die Grundrichtung klar anzugeben, wie sie nach außen die entschiedenste Begrenzung darstellt. Wo von der Rechteckform abgegangen ist, lenkt sich schon im Tafelbild der Blick viel schneller auf die dadurch bedingte Komposition als in der gewohnten Bildform. Jak. Burckhardt[14]) bemerkt hierzu feinsinnig: „Nur allmählich entdeckte die Malerei das innere Gesetz dieser Gattung. . . . Erst gegen das Ende des 15. Jahrhunderts wurde ihr deutlich, daß das Rund ein wesentlich ideales Format ist.“ Im dekorativen Bild erklärt sich die ungewohnte Bildform aus dessen architektonischer Verbindung; doch darf sie nicht soweit verändert werden, daß die Bilddarstellung dadurch verquält wirkt. So bleibt zuletzt nur noch die Frage, wie bei der zu fordernden Bildselbständigkeit das einheitliche Zusammenwirken von Bild und Wand bzw. Raum möglich wird. Unter dem dekorativen Gesichtspunkt ist die Einheit vorhanden, wenn im Bild dekorative Beziehungen der bereits entwickelten Art liegen und wir das Bild mit der Wand oder dem Raum als eine gemeinsame Wirkung innewerden.

2. Diese dekorative Wirkung wird um so intensiver, je mehr das Bild auf die Sonderart seiner Umgebung eingeht. Zunächst ergibt sich aus der Beziehung des Bildes zur Wand deren Gebrauch als Malgrund für das Bild. Damit entsteht eine vom Tafelbild verschiedene Wirkung. Die physikalische Gemeinschaft der beiden läßt, wenn sie dauernd sein soll, nur bestimmte Farben zu; die zulässige Farbe aber muß sich auch noch ihrer Umgebung anpassen; deshalb wird im weiteren Verlauf unserer Untersuchung eine Sonderbetrachtung von Material und Technik des Wandbildes nötig.

Noch mehr verlangt die Wand, als die zunächst liegende Umgebung des dekorativen Bildes, die Anerkennung ihres Flächencharakters. Das Bild vermag diese durchaus zu leisten, ohne daß es seine Eigenart darangibt. Es kann die besondere Form der Wand als Hoch- oder Breitformat betonen, selbst eine mehrgliedrige Teilung geben, wenn solche aus einem Gegenüber oder sonstigen architektonischen Gegebenheiten nötig wird. Das Bild vermag als Sockel und Fries sogar kleinere Unterteilungen der Wand zu schmücken. Das Bild ist endlich imstande, Formen anzunehmen, die (wie etwa die Zwickel, Lünetten oder manche Gewölbeaufteilungen) nur aus der architektonischen Umgebung erklärlich sind und damit diese verdeutlichen und in ihrer Wirkung heben.

All dies strömt auch auf den Raum als Ganzes über und beeinflußt ihn im Sinne des Schmuckes. Darüber hinaus kann das Bild vermöge seiner Farben- und Lichtwirkungen dem Raum die reichste Zier und mannigfachste Stimmung bereiten. Ein besonders schönes Beipiel derart bietet die Ausmalung der Capella Medici im Palazzo Riccardi. Wir ver- I 2 gessen hier über dem Schmuck den Raum, obwohl er ohne diesen gar nicht möglich wäre. L. Ziegler hat diesen Tatbestand also glücklich gekennzeichnet: „Das Füllhorn, Wunderhorn, das Gozzoli über die Wände ausschüttet, ist so frischer Blüten voll, daß man Fragen und Prüfen vergißt. Wie man die keineswegs höchste dichterische Potenz in unseren mittelhochdeutschen Ritterepen über die hinreißenden Szenen vergißt, die Wolfram oder Gottfried vor uns abspielen lassen . . ., so denkt man bei diesen Schildereien einer das Auge bezaubernden Kultur nicht an die ästhetischen Maßstäbe, nicht an ein Sollen[15])."

Es ist dies eine ähnliche Wirkung, wie bei einem Gefäß mit schöner Glasur oder geistreicher Bemalung, worüber wir die Form kaum wahrnehmen, wenn sich der Schmuck ihr ungehemmt anpaßt.

Das Bild vermag der Wand auch im Verzicht auf ihre flächenhaft

ummantelnde und abschließende Wirkung zu folgen. Wo die statische Sicherheit und künstlerische Absicht eine teilweise Durchbrechung der Wandfläche zuläßt oder erfordert, vermittelt das Bild durch seine räumliche Gestaltungsweise gleichsam einen Blick durch das Fenster oder die Türe. Es entstehen dann „bühnenmäßige“ Bilder von dreidimensionalem Eindruck. Ist der Raum durch Säulen und Pfeiler auf eine freie und leichte Wirkung gebracht, die oft auch einen stark plastischen Eindruck erweckt, vermag das Bild durch seine plastischen Werte eine weitere Gliederung, Belebung und Bereicherung des Raumes zu schaffen.

Der Raum kann endlich den Eindruck allseitiger Erweiterung und Bewegung erregen, gleichsam das Bestreben haben, über sich hinauszuwachsen. Auch diese Wirkung nimmt das Bild auf und führt sie weiter. Es hat im Ineinander der Licht-, Luft- und Linearperspektive sogar besonders wirksame Mittel für eine Bewegungs- und Raumillusion, die sich bis zur Verflüchtigung ins Unendliche steigern kann. In dem Fall übernimmt das Räumliche die Führung im Bild, das Figürliche und Szenische tritt zu seinen Gunsten zurück. Es ersteht das sogenannte Raumbild.

Wo das Raumgebilde künstlerisch gleichgültig, unbedeutend oder selbst mangelhaft ist, wo der Raum für seine geistige Ausdeutung und Steigerung des Bildsymboles bedarf, kann sich dieses zum Herrscher des Raumes machen, wenn es diesen nur in seinem allgemeinsten Bestand anerkennt. Raffael hat hierfür in den Stanzen des Vatikans ein ideales Beispiel gegeben.

Zum Schluß kann man von der dekorativen Bildwirkung sagen, was von der dekorativen Behandlung des baulichen Gebildes überhaupt gilt: „Sie vergrößert oder verkleinert das Bauwerk, macht es hell oder düster, verändert sogar seine Anlageverhältnisse, hebt einzelne Partien hervor und drängt sie zurück, beschäftigt das Auge anmutig oder langweilt es, zerteilt oder vereint einzelne Felder; kurz sie schafft Gutes oder Böses, niemals bleibt sie auf den Bau ohne alle Einwirkung[16]).“

So stehen wir vor der Doppelaufgabe: Rechte und Pflichten des Bildes wie die Forderungen der Wand und des Räumlichen im einzelnen zu bedenken. Daraus werden sich die einzelnen Gattungen des Wandbildes und ihre jeweilige Verwendung und Wirkung von selbst ergeben.

II. ABSCHNITT.

DAS SELBSTÄNDIGE UND DEKORATIVE BILD.

1. Kapitel.

DAS RECHT DES BILDES.

Je höher der künstlerische Wert des Schmuckelementes, desto ungehinderter verlangt es seine volle Auswirkung; um so mehr darf das Bild diese Forderung erheben.

1. Da alle Werke der bildenden Kunst auf Sichtbarkeit eingestellt sind, ist ihre erste Forderung die Möglichkeit des Gesehenwerdens. So verlangen wir dies auch vom Bild, um seiner selbst und seiner dekorativen Wirkung willen. Dagegen verstoßen zunächst alle Räume, die sich trotz ungenügender Beleuchtung mit Bildern schmücken; zumal, wenn es Werke bedeutender Meister sind, wie etwa jene der Unterkirche von Assisi oder der Scuola S. Rocco in Venedig. Das Bild ist eine zu wertvolle Kunstschöpfung, als daß es zu einer bloßen Flächenfüllung oder Flächenbelebung benützt werden dürfte; hierfür genügt die einfache Färbung oder das Ornament.

Aus dem gleichen Grunde eignen sich selten die Wände über und neben großen Fenstern als Bildträger. Selbst in den Stanzen des Vatikans können derartige Bilder, trotz ihrer geschickten Komposition, nur bei geschlossenen Läden voll gewürdigt werden.

2. In anderer Weise gefährdet die Schaubarkeit des Bildes der Umfang der Wand, zumal in großen Räumen; die bloße Möglichkeit des Gesehenwerdens genügt nicht. „Der Eindruck, den ein Bild auf uns macht, ist um so größer, je mehr es aus sich selbst heraus auf uns wirkt[1])." Es dürfen deshalb die Wände das Bild nicht ohne weiteres zu ihrem großen Umfang zwingen. Dabei ertragen wir nach der Höhe leichter eine Steigerung als nach der Breite. Bilder, wie das Hauptbild des Hamburger Rathaussaales von Herm. Vogel oder jenes von Hodler für den Stadtratssaal in

Hannover übersteigen die zulässige Grenze: wir können sie als Ganzes
II 3 nicht übersehen. Der „Triumph des Todes" im Campo santo von Pisa, der eine bedeutende Höhen- und Breitenausdehnung hat, wird uns dadurch im ganzen und einzelnen überschaubar, daß er ein tiefes Blickfeld besitzt und auf große Elemente in den Teilen angelegt ist. Überdies kommt ihm die energische Begrenzung durch die beiden Gangwände, die vor ihm aufeinanderstoßen, zugute.

Nach der Höhe ergibt sich leicht die Schwierigkeit, daß sich die Senkrechten zu sehr verkürzen oder zu stark fallen, daß die oberen Teile für das Ganze zu schwer wirken und dadurch das Gleichgewicht innerhalb der Komposition verschoben wird.

Auch die Lage des Bildes stellt Grenzen auf: wir wollen außer der Übersehbarkeit noch eine deutliche Innenansicht, so daß wir die wesentlichen Einzelheiten und ihren Zusammenhang mit dem Ganzen erkennen und werten können. Wir sind empfindlich gegen dessen unbequeme Ansicht und zu große Entfernung; zumal wenn sie das Wesentliche nicht zur eigentlichen Anschauung bringt. Michelangelo hat in den Sündflutbildern der Sixtinischen Kapelle trotz der urweltlichen Größe jener Menschen diesen Eindruck für den unten stehenden Beschauer nicht erzwungen: die Gestalten sind für dessen Standpunkt zu klein. Daß ein größerer Maßstab möglich war, beweisen die übrigen Bilder. Trotzdem braucht sich der Künstler aus der Lage und Entfernung des Bildes nicht die Gesamtansicht seiner Komposition bestimmen zu lassen, wie das Mantegna mit
III 5, 6 zwei Bildern der Eremitanikapelle irrtümlich getan hat: damit ergab sich eine peinliche Annäherung an die Wirklichkeit, als ob dort in der Höhe die Handlung vor sich ginge. Szenerie und Handlung drängen so sehr nach dem Vordergrund, daß dieser beinahe herausfällt, der Mittelgrund ganz verschwindet und der Hintergrund nach rückwärts versinkt. — Die dem Bilde innewohnende Selbständigkeit gestattet dem Künstler auch im hochgelegenen Bilde eine eigene, von der Situation unabhängige Anordnung, wie sie Mantegna denn auch in den folgenden Bildern gebraucht hat.

Weil mit der unveränderlichen Lage des Wandbildes und seiner Umgebung dem Beschauer ein bestimmter Standpunkt aufgedrungen wird, müssen die Bilddarstellungen auch für ihre Einzelheiten einen solchen Maßstab haben, daß wenigstens ihre wichtigsten Elemente in sich und im Verhältnis des Ganzen deutlich werden. Man muß sich deshalb über den Gesichtswinkel des Wandbildes klar werden. C. Baumann[2]) bezeichnet als die Höchstgrenze für die Leistungsfähigkeit des Auges $53\frac{1}{2}°$, $37°$ als

normalen, 28° als bequemen Gesichtswinkel. H. Martens[3]), der sich mit dieser Aufgabe ausführlich und gründlich beschäftigt hat, empfiehlt für Gegenstände und Bilder im Innenraum einen Gesichtswinkel von 18—20°, wenn der Gegenstand noch in seiner Beziehung zu Fußboden, Wänden und Decke gesehen werden soll; für das Wandbild allein den Winkel von 27°. E. v. Hartmann[4]) nimmt als Entfernung für eine gute Bildbetrachtung die doppelte Diagonale des Bildes. Dabei wird aber die Umgebung nicht mitgesehen, was doch in wenigstens andeutender Weise beim Wandbilde erforderlich ist.

3. Das Deckenbild nimmt aus seiner besonderen Lage gern die Veranlassung für den Bildaufbau. Deshalb und wegen seiner umstrittenen Berechtigung ist es noch mit ein paar Worten eigens zu bedenken. Von der Antike des Ostens und Westens bis in die Gegenwart haben die Künstler mit einer gewissen Vorliebe die Decke bildlich geschmückt. Was so allgemein auftritt, kann im Wesen nicht unkünstlerisch sein. Es läßt sich nicht nur die Schmuckmöglichkeit, sogar die Schmucknotwendigkeit der Decke erweisen: sie bedarf mangels eines Rechts und Links, eines Vorn und Hinten des uns orientierenden Hinweises, wie sie ins räumliche Gefüge eingreift. Auch fordert ihre erhöhte und freischwebende Lage für das Raumgefühl eine gewisse Bindung mit den übrigen Raumteilen: das geschieht am besten durch Schmuck. Da endlich in nicht wenigen Räumen die Decke sogar als Bekrönung wirkt, fordert oder erträgt sie von dieser Seite her selbst ein Höchstes an Schmuck. Dieses höchste Maß wird aber zweifellos durch Bilder vollkommener erreicht als durch Ornamentik. Bezeichnet Lipps die Deckenlage des Bildes wegen der erschwerten Betrachtung als ein „Unglück“[5]), so ist Semper hierin der gegenteiligen Meinung: „Nichts ist vorteilhafter für das Kunstwerk, als das Entrücktsein aus der vulgären, unmittelbaren Berührung mit dem Nächsten und der gewohnten Sehlinie des Menschen. Durch die Gewohnheit des Bequemsehens wird der menschliche Sehnerv so abgestumpft, daß er den Reiz und die Verhältnisse der Farben und Formen nur noch wie hinter einem Schleier erkennt[6]).“ Semper ersteht aus der ungewöhnlichen Art des Sehens sogar ein „besonderer Zauber“ des Deckenbildes. Einschränkend meint Czapek: „Richtige Deckengemälde werden naturgemäß nur dort am Platze sein, wo der Blick ungezwungen längere Zeit an der Decke verweilen kann, also dort, wo man hier und da müßig in halb oder ganz liegender Position verweilt, z. B. in öffentlichen Bädern, nicht aber in Schlaf- und Krankenzimmern, wo man durch den unveränderten Anblick bald beengt

und geänstigt werden muß, weil der Blick nicht ausweichen kann[7])." Dieses Maß ist aber zu eng gegriffen. Wir sehen doch auch in der Natur des öfteren nach der Höhe: wir machen uns ein Spiel daraus den Wolken nachzuschauen und in ihren Formen zu phantasieren, lassen den Blick nach Baumkronen schweifen u. a. In der Kunst werden wir wiederholt dazu gezwungen, z. B. an Türmen, Dächern, Gesimsen oder an hochragenden Denkmalen emporzuschauen. Auch kann man in vielen Räumen von der Sitzstellung aus bequem nach der Decke sehen und muß selbst im Liegen nicht immer darnach schauen. Der Blick darf nur nicht zu mühsam sein. Immerhin bleibt aus der nicht gewöhnlichen Blickrichtung, insbesondere wegen der horizontalen Lage des Bildes, einiges zu bedenken. Wir sind die vertikale Ansicht der Bildfläche gewöhnt und lesen ihr entsprechend alles aus dem Bilde ab, gewinnen so vor allem die Tiefendimensionen am natürlichsten. Auch sind wir gegen alles Vorwärtsdrängende im Bilde empfindlich, das uns leicht zu einem Herausdrängen wird. Demgemäß empfinden wir im Deckenbild eine Darstellung leicht als angeheftet oder herunterfallend. So etwa in nahezu allen klassizistischen Deckenbildern, vom Parnaß des Raph. Mengs in der Villa Albani, der durch seine Art gegen die Lösungen des Rokoko eine höhere Leistung zu schaffen glaubte, bis in die späte Nazarenerzeit herab. Das Bedürfnis solch peinlichem Gefühl zu begegnen, ist wohl der Grund, warum sich in allen befriedigenden Deckenbildern der Hintergrund mehr nach der Tiefe entwickelt und die Darstellung schwebende Motive bevorzugt. Die Bildfreiheit als solche wird aber durch diese Beschränkung nicht aufgehoben.

Eine andere Frage ist, ob aus der senkrechten oder schrägen Ansicht für das Deckenbild die Notwendigkeit einer strengen Untenansicht folgt. Auch das ist nicht unbedingt zu bejahen; doch kann das Deckenbild aus seiner äußeren Lage eine solche Ansichtsform wählen. Dagegen spricht nicht, wie Lipps meint, der ideale Standpunkt des Bildes, von dem aus es abgelesen werden muß, gleichgültig wo es sich befindet. Das Wandbild kann aus der Verbindung mit der Wand, die ihre Malfläche geworden ist, auch die Anregung zum idealen Standpunkt gewinnen, in dessen Wahl es ja ganz und gar frei ist. Es muß sich dieser Standpunkt nur durch die Art der Darstellung rechtfertigen. Immerhin wird man zugeben müssen, daß aus der Lage des Deckenbildes sich eine leichtere Darstellung und wohl auch ein entsprechender Inhalt nahelegt, die dann ihrerseits dem gesamten Raum eine besondere Steigerung bereiten. Am besten wirken flotte, geistreiche Improvisationen oder die visionären Himmelsbilder des Rokoko.

Deckenbilder in der Art der Sixtinischen Kapelle sind entschieden am unrechten Platze. Sie verlangen allzusehr eine sich versenkende Betrachtung und wirken außerdem durch die Gewalt ihrer Formgebung beinahe bedrohlich.

4. Weil das Bild alle Anweisungen für seine Beschauung in sich trägt, kann es auch für die ihm entsprechende besondere Betrachtungsweise die Lage- und Raumverhältnisse bestimmen. Verlangt die Darstellung eine nur in ganz bestimmter Form mögliche Lösung, so muß ihr hierfür die Situation geschaffen werden oder man muß auf die Darstellung verzichten. Es genügte deshalb für die Himmelsherrlichkeit des Orcagna nicht, daß sie an die Hochwand der Strozzikapelle kam; es wäre auch noch notwendig gewesen, daß der Raum uns ein Zurücktreten ermöglicht, damit wir das Emporschweben der Seligen augenmäßig inne werden. Wenn Crowe und Cavalcaselle[8]) gerade diesen Vorzug des Bildes rühmen, so geschieht dies unabhängig von seiner Lage, nicht direkt anschauungsmäßig, weil man das Bild im Raum selbst nicht derart wahrnehmen kann.

5. Da sich das Wandbild seiner Umrahmung begibt, muß es von der Umgebung verlangen, daß diese auch ohne solche Begrenzung dessen Hoheitsrechte anerkennt. Diese können nun aber durch verschiedene Einflüsse verletzt werden, wie Rahmung, Linien, Farben, Profile und Glanz der Umgebung, auch durch allzunahe gerückte andere Bilder. Wenn man bedenkt, wie sehr der Rahmen selbst das Staffeleibild trotz aller inneren Begrenzung zu bedrohen vermag, wird man ohne weiteres verstehen, daß alle um das Bild vorspringenden Teile einer Wand- oder Raumgliederung dem Wandbilde Gefahr bringen können. Die antike Malerei braucht, soweit sie uns in Rom und Pompei erhalten ist, gegenüber derartigen Einflüssen ein doppeltes Mittel. Kleinere Bilder setzt sie in eine entschiedene Farbfläche. Die Gotik liebte manchmal ähnliches, indem sie das Bild frei auf die weiße Wand malte. Die größeren Darstellungen umgaben die Alten mit breiten Streifen. Die mittelalterliche Wandmalerei hielt es ebenso und bezog dadurch das Bild zugleich inniger in den Wandverband. Wo dieser ornamental geschmückt ist, hält sich seine Farbigkeit durchaus innerhalb jener der Bilder, die sich durch ihre ausgedehnten Flächen die Herrschaft über das Ganze sichern. In der Frührenaissance, die mehr bunt als farbig arbeitet, löst sich diese Einheit zum Nachteil des Bildes. Die Rahmung übernehmen jetzt die gemalten oder wirklichen Pilaster und Gurten, meist mit reicher Zier und selbst Gold. Unter der Mitwirkung der sonstigen Ornamentik wird das Bild nicht selten von

einem reichen Linien- und Farbenspiel beinahe überrankt. | Die vielgerühmten Appartimenti Borgia im Vatikan sind dessen ein Beweis. Günstiger wirken die Fruchtgehänge der norditalischen Malerei, die Mantegna zuerst in der Eremitanikapelle verwendete. Am besten glückte das Nebeneinander und Ineinander von Bild und Ornamentik Ridolfo Ghirlandajo im Gewölbeschmuck der Kapelle des Palazzo della Signoria von Florenz. Das Toskanawerk billigt ihr eine „besondere Erwähnung" zu und meint: „Durch ihre Einteilung, durch das Verhältnis des Figürlichen zum Ornamentalen und das Detail dürfte sie kaum ihresgleichen in Toskana haben[9])." In der Hochrenaissance nimmt das Bild gern die ganze Wand ein und kommt damit zur großartigsten Entfaltung. Beweis: die Stanzenbilder des Raffael oder seine köstliche Ausmalung der Villa Farnesina. Mit der Vorliebe für die Groteske, innerhalb deren das Bild zum ornamentalen Motiv herabsinkt, ersteht für das Wandbild größeren Stils eine ähnliche Gefahr wie in der Frührenaissance. Es ist bezeichnend, daß die Nachfolger des Raffael dieser Gefahr schon bald zum Opfer fallen. Bloch weist bei der Würdigung des malerischen Schmuckes der Villa Madama ausdrücklich darauf hin und sagt, daß er „ein Aufgeben des monumentalen Momentes zugunsten des dekorativen bezeichnet. Daher Lockerung, ja Lösung des gegenständlichen Zusammenhangs und Überwucherung der figürlichen Darstellung durch die Überfülle des Ornamentes[10])". Aber auch die plastische Ausstattung eines Raumes kann für die Wirkung des Wandbildes bedenklich werden. Im Barock ersticken die Deckenbilder nicht selten unter der Fülle der umgebenden Stukkaturen. Selbst in der Galeria Farnese, die doch auf ein bewußtes Zusammenwirken von Plastik und Malerei eingestellt ist, wird diese von jener empfindlich bedrückt. Die barocke Relifierung der Wand in der Wiesbadener Kurhalle läßt die Erlerschen Bilder trotz ihrer Anpassung an die farbige Umgebung nicht zur Geltung kommen. Klare Scheidung und zugleich Steigerung von gemalter Plastik und Malerei gab Mantegna in der Camera dei sposi.

II 4

Tritt das Wandbild erst in den architektonischen Verband, nachdem dieser schon durch Holz-, Stein-, oder keramische Belege eine farbige Behandlung erfahren hat, muß diese so zurückhaltend gewählt sein, daß ein später hinzukommendes Bild davon nicht allzusehr in seiner Farbenwahl bevormundet oder davon übertönt wird. Eine vorbildliche Rücksichtnahme übte Theod. Fischer im Festsaal des Cornelianums zu Worms, das erst viel später die Bilder von Eisenwerth erhielt.

Da auch Glanz und Reflex die Bildwirkung zu stören vermögen, hat

ihre Umgebung auch diesbezügliche Zurückhaltung zu üben — vor allem im Aufwand von metallischen Teilen und Glasfenstern.

Weil das Bild als formal und geistig in sich geschlossene Welt wesentlich auf Isoliertheit angelegt ist, kann ihm auch durch seinesgleichen ein empfindlicher Eintrag geschehen. Finden wir uns in Galerien und Ausstellungen mit den reichbehängten Wänden als einem unvermeidlichen Übel ab, so genießen wir um so dankbarer jeden Versuch zu einer lockeren Hängung. Beim rahmenlosen Wandbild erhebt sich das zur Forderung: daß jede Wand möglichst nur ein Bild oder höchstens eines im Sinne des Triptychons habe[11]). Selbst flächenhafte Bilder, wie sie Giotto in der Arenakapelle geschaffen, beeinträchtigen einander. Noch mehr gilt das von den stark perspektivischen; zumal wenn sie verschiedenartige Ansichten aufweisen wie jene des Ghirlandajo an den Hochwänden des Chores von Maria Novella oder des Pinturricchio in der Libreria zu Siena. Angenehm wird eine Häufung allein im Nebeneinander eines längeren Raumes, den wir erst im Durchwandern ganz inne werden. Am besten wirken mehrere Bilder an der Wand eines eigentlichen Gehraumes, also in einem Gang oder in einer Halle.

XVI 25, 26

XV

6. Die stärkste Beeinträchtigung erfährt das Bild durch ungünstige Formate, die zu einer Vergewaltigung des Bildcharakters führen oder die Komposition merklich verquält erscheinen lassen. „Das Format ist nicht das Kunstwerk, aber eine Lebensbedingung desselben, vielmehr bedingend als der Maßstab, welcher z. B. in der Abbildung sehr starke Reduktion zuläßt, wobei dennoch das Kunstwerk noch zu einem hohen Grade der Wirkung kommt[12]).“ Hinsichtlich der Form als solcher ist vor allem zu fordern, daß die für das Bild zur Verfügung gestellte Wandfläche keine solche ist, daß sie von Anfang an die Bildmöglichkeit stark beschränkt. Wohl kann ein genialer Künstler eine solche an sich höchst ungünstige Situation manchmal geschickt ausnützen; so z. B. wenn Raffael in der Camera della Segnatura über dem Fenstersturz einen Bogen schlägt und in dessen Feld „die Stärke, Wahrheit und Mäßigung“ mit Putten ein köstliches Spiel treiben läßt; aber zumeist geht diese Rücksichtnahme auf Kosten des Bildes, und gerade in der genannten Stanze findet sich hierfür manch schmerzlicher Beleg. Wir vermögen deshalb nicht die Meinung Volkmanns[13]) zu teilen, daß diese Bilder „das schönste Beispiel reiner Bilder“ sind. Der „Parnaß“ wirkt wie ein abgeschnittener Berg, der in der Luft hängt; die Fensterwand als Ganzes wird gesprengt und das Fenster drängt sich wie eine Durchlöcherung des Berges in unseren Bild-

IV 7

IV 8

eindruck hinein. Ungleich besser sind Bildeinheit und Wandzusammenhang in der Stanze des „Heliodor" gewahrt: die Messe von „Bolsena" und „Petri V 9 Befreiung" sind so geschickt in eine glaubwürdige Situation gebracht, daß wir das Wesentliche der Darstellung als Bild für sich zu genießen vermögen und auch die seitlichen Ausläufer der Hauptdarstellung noch eine bildmäßig wirkende Gruppe ergeben. Zugleich wird uns durch das Emporgehobensein der Hauptszene diese als das Wesentliche in ungezwungener, natürlicher Weise zum Bewußtsein gebracht.

Aber auch dort wo ein direktes Verletzen der Bildeinheit nicht vorliegt, kann das Bildformat von dem Wandformat oder der Wandrichtung bedrängt werden. So sind z. B. verschiedene Bilder im Pariser Pantheon durch die allzu schmalen Hochwände zu einer Darstellungsweise genötigt, die in der ständigen Wiederholung ihrer Kompositionsanlage einförmig wirkt und innerhalb des Bildes die Übersicht stört. Humberts „Vaterlandsliebe" und „Humanität" werden durch das Format und die Richtung ihrer Wand zu einer Perspektive gedrängt, die sich in nicht erfreulicher Weise dem Übereinander statt Hintereinander der primitiven Kunst nähert. Auch die starke Vordergrundswirkung in manchen Bildern Puvis de Chavannes, wodurch wir den Raum des Bildes nicht mehr mitsehen können, wie etwa in der „Jugend der Genoveva", erklärt sich hieraus. Bedenklich sind meist die Dreiecksformen in den Zwickeln, wie zahlreiche mittelalterliche Bilder erweisen. Hierher gehören auch viele Deckenauf- VI teilungen; mit das schlimmste derart sind jene in der Münchener Glyptothek, die Cornelius zu füllen hatte.

7. Endlich erhebt sich die Frage, ob nicht eine Beschränkung der plastischen und räumlichen Bilddarstellung das Bild selbst verkümmert. Sind wir heute auch aus dem Überwiegen des Staffeleibildes eine perspektivisch allseitig entwickelte Darstellung gewöhnt, so ist doch die flächenhafte Behandlung kein grundsätzliches Hemmnis der Bildfreiheit. Andererseits kann das Bild aus der Fähigkeit allseitiger Illusion mit Hilfe des erweiterten Bildfeldes, das ihr eine ganze Raumform, z. B. eine Kuppel gewährt, eine gesteigerte Wirkung, vor allem im räumlichen Sinne schaffen. Vermögen wir diese noch als Einheit innezuwerden, so ist die Bildwirkung gegeben, wenn sich auch Einzelheiten beim Wechseln des Standpunktes verschieben. Wir genießen das Bild in solchem Fall als „dekorative" Gesamtheit im Dienste der Raumausgestaltung.

Damit erledigen sich auch die Bedenken von Hildebrand, H. Cornelius u. a., daß durch das Illusionsbild die Bildeinheit zerstört werde.

2. Kapitel.

DIE PFLICHTEN DES WANDBILDES.

Bei aller Anerkennung des Bildcharakters im Wandbilde darf nicht vergessen werden, daß die Wandmalerei eine Verschmelzung malerischer und architektonischer Gestaltungen erstrebt. Die Rechte des Bildes begrenzen gewisse Pflichten, gegenüber seiner räumlichen Umgebung und dem Endzweck des Schmuckes: Pflichten der Selbstbeschränkung und positiven Mitarbeit.

Zunächst handelt es sich darum, alle störenden Einflüsse des Bildes hintanzuhalten. „Die Werke des Bildners und Malers müssen sich dem Werke des Baumeisters unterordnen; sie dürfen die Einfachheit und Harmonie, die monumentale Ruhe des Gebäudes nicht stören; müssen in den Raum passen, für den sie geschaffen. Bildwerke und Gemälde sollen in der Erfindung dem geistigen Zweck des Gebäudes in Stil und Maßstab konform sein, in Zeichnung, Relief und Farbe in vollkommenem Einklang damit stehen[14].“

Die Gefährdung der Umgebung liegt in den Hauptausdrucksmitteln des Bildes, die vor allem für den Bildzweck ausgewählt und angeordnet werden müssen. Die Störung dieser Elemente für den architektonischen Verband ist um so leichter möglich, da das Wandbild nicht den trennenden Rahmen des selbständigen Bildes besitzt. Unser Auge läßt sich beim Ausschwärmen im Blickfeld gern durch markierte Punkte und Linien in seinem Laufe leiten. Wir empfangen davon die Anweisung für die Ansicht und den ganzen Aufbau des Bildes aus diesem selbst: unser Blick wird in eine bestimmte Richtung gelenkt, von der aus wir den Inhalt, seine Anordnung und Umgebung abzulesen und zu verstehen haben. Da es hierfür innerhalb des Bildes verschiedene Möglichkeiten und Gegensätze gibt, ist ohne weiteres klar, daß die umgebende Situation des Bildes damit keineswegs von Anfang an übereinzustimmen braucht, ja daß sie oft davon abweichen wird. Diesen Gegebenheiten von Wand und Raum hat sich das Bild aber bis zu einem gewissen Grade zu fügen, da sie schon vor ihm vorhanden sind und sachliche Berechtigung besitzen. Im Bildaufbau unterscheiden wir eine zentrale, seitliche und schräge Anordnung des Schauplatzes, der Handlung oder beider zugleich; die Ausdrucksmittel

hierfür sind Linie, Farbe, Licht und Massen. Stets hat eines dieser Elemente die Führung und die übrigen bleiben für diesen Zweck nebensächlich oder verstärken ihn nur: sei es durch Begleitung oder Gegensatz. Wir reden darnach von einer Linien-, Farben-, Licht- und Massenkomposition des Bildes. Es darf nun die Grundlage des Wandbildes jedenfalls nicht so sein, daß sie der Hauptrichtung und -anlage seiner äußeren Umgebung widerspricht; es können aber auch noch aus den Nebenformen solche Konflikte erstehen.

Ist die Umwelt des dargestellten Hauptinhaltes in der Form neutral wie in vielen Bildnissen und Stilleben, auch bei mancher landschaftlichen Umgebung, so wird das Bild von der Darstellung aus orientiert und hat diese auf Wand und Raum im angedeuteten Sinn Rücksicht zu nehmen. Ist die Umgebung vorzugsweise architektonisch behandelt, so ergibt sich aus dem perspektivischen Verlauf dieser Formen leicht ein anderer Eindruck, als ihn Wand und Raum verlangen, in deren Verbindung sich das Bild befindet. Selbst bei Giottos reifsten Werken, in der Capella Pazzi und Bardi, also sogar in der flächenhaften Gesamtdarstellung, wirken manche Gebäudeansichten verwirrend für den Gesamteindruck. Ist die äußere Situation der Bildfläche so zentral wie bei Lionardos Abendmahl, dann muß auch die Szenerie und Handlung im Bilde dem sich anpassen oder wenigstens deren architektonischem Rahmen. Ist in einer Zentralperspektive die Bildhandlung stark seitlich angeordnet, so kann uns das im selbständigen Bild durchaus befriedigen, zumal wenn der Innenraum, in dem die Handlung etwa vor sich geht, nur als Raum auf uns wirkt; verlaufen aber seine Linien mit der Umgebung des Wandbildes in störender Weise, so wird davon nicht nur die Bilddarstellung, sondern auch ihre dekorative Wirkung gefährdet. Es ist also bei der Bildkomposition damit zu rechnen. Noch mehr gilt das bei einer schrägen Anlage, zumal wenn sie stark in die Tiefe geht.

Aber auch die Aufsicht der Deckenbilder hat ihre Orientierungsgesetze. Bei Bildern von zentraler Lage richtet sich das Deckenbild nach dem Konzentrationspunkte des Gesamtraumes, z. B. nach einem Monument, einem Altar u. dgl., und zwar so, daß es dem davorstehenden Betrachter entgegentritt, die Darstellung mit ihm den gleichen ideellen Standpunkt hat. Die weitere Gliederung des Deckenbildes ergibt sich von hier aus. Im ravennatischen Baptisterium der Orthodoxen ist dieser Gesichtspunkt für die „Taufe Christi“ und die im Kreise sich bewegenden Apostel festgehalten; im Baptisterium der Arianer, das nur eine Nachahmung der

VII 12, 13

eben genannten Darstellung ist, zeigt sich die Verfallskunst auch darin, daß der Sinn dieser Anordnung für die Einheit des Bildeindruckes, seine Orientierung und dekorative Wirkung nicht mehr verstanden wurde: die Apostel gehen von der Taufdarstellung weg und lösen dadurch die Geschlossenheit des Kreises, das Konzentrierte der ganzen Darstellung auf.

In langgestreckten Räumen, die mehrere Deckenbilder tragen, z. B. in der Galerie d'Apollon des Louvre oder in den Loggien des Vatikans, orientieren sich die Bilder an der Raumachse. Eine Durchbrechung dieser Anordnung läßt sich nur bei hervorragenden Kunstschöpfungen aus deren Bedeutung rechtfertigen. Semper nennt als ein derartiges Beispiel Delacroix' Bild in der Galerie d'Apollon[15]). Das Wandbild hat also in seiner Bildkomposition auf seine Umgebung Rücksicht zu nehmen. Hölzel drückt diese Forderung glücklich also aus: „Wir haben hier unser Augenmerk nicht nur auf die Bildbegrenzung an sich zu richten, sondern vielmehr erfordern die Wände, für die das Bild bestimmt ist, und deren Begrenzung, ja eventuell alle markanten, hervorspringenden und charakteristischen Punkte, die an dieser Wand und in ihrer näheren Umgebung im architektonischen Sinn sich befinden, eine genaue Rücksichtnahme, die sich unter Umständen sogar noch weiter, auf den ganzen Raum (Decke und Boden) ausdehnen muß. Außerdem wird bei einem Bild, das für eine Wand im Freien gedacht ist, auch noch Himmel und Erde, mit anderen Worten die umgebende Natur in Rechnung zu ziehen sein[16])."

Noch mehr! „Indem das Leben des Bildwerkes sich einfügt in den Rahmen oder sich aufbaut auf der Basis oder sich durchtränkt mit der Resonanz des architektonischen Rhythmus, wird es in seinem Wesen verwandelt. Es ist nun eben vom technischen oder architektonischen Leben durchdrungen. Es hat dies als einen Grundzug in sich aufgenommen. Andererseits kann doch das in dem Bildwerk versinnlichte Leben kein anderes sein als dasjenige, das es eben ist. . . . Soll ich es mit dem architektonischen Leben durchdringen, so muß es schon als ein davon Durchdrungenes mir gegenübertreten oder, es muß, so wie es mir entgegentritt, von ihm durchdrungen sein. Dieses heißt, allgemein gesagt: das dekorative Kunstwerk ist in sich selbst notwendig anders als das Werk der reinen Bildkunst. Es ist notwendig von einem Grundzug des technischen bzw. architektonischen Lebens durchdrungen[17])." Wir müssen dessen Pulsschlag in ihm fühlen! Das braucht aber nicht so weit zu gehen, daß das Bild sein eigenes Leben daran gibt, wie Lipps weiter meint: „Die Bildkunst leistet ihr Eigenstes in dem Maße, als sie in das Innere des Indi-

viduums eindringt. Die dekorative Bildkunst dagegen entrückt das in ihr Dargestellte der Sphäre des Individuellen und des Innerlichen und rückt es in die Sphäre des allgemein körperlichen Daseins und Lebens, oder Daseins- und Lebensgefühles[18]).“ Lipps läßt sich hier von seiner Einfühlungstheorie zu weit treiben; richtig aber ist, daß die Bildelemente und damit auch der Geist des Ganzen eine gewisse Selbstbescheidung und Anpassung üben müssen. Die genauere Bestimmung wie namentlich das letztere zu geschehen hat, ergibt die Betrachtung über die Rechte und Forderungen von Wand und Raum.

III. ABSCHNITT.

DIE FORDERUNGEN DER ARCHITEKTUR.

1. Kapitel.

WAND UND DECKE.

Das Wandbild ist zunächst Schmuck der Wand, die sein physischer Träger bleibt, gleichgültig welchen Charakter und welche Funktion sie aus dem Ganzen des Raumes gewinnt. Als das älteste, einfachste und bedeutsamste Architekturelement für die Raumschaffung und Raumbegrenzung will sie zunächst in diesem ihrem Wesen erhalten bleiben. Das Architekturhandbuch[1]) fordert deshalb für den Wandschmuck die Anerkennung des flächenhaften Wandbestandes: „In der Dekoration der Wandfläche soll hauptsächlich deren Funktion als Raumumschließung zum Ausdruck gebracht werden." G. Semper[2]) folgt dem gleichen Gedanken, wenn er aus dem Bekleidungsprinzip für das Wandbild dessen flächenhaften Charakter ableitet.

Verlangt die Wand um ihrer selbst willen ein Flächenbild, so vor allem, wenn sie in einem Raum die Hauptwand ist und der ganze Raum sich daraufhin orientiert, z. B. in einer Gedenkhalle, einem Beratungs- oder Festsaal. Das gleiche gilt in offenen Räumen für jene Wände, die dem Raum den eigentlichen oder gar einzigen Halt geben, z. B. die Längswände in Kreuzgängen, Loggien, Galerien und Vorhallen. Nur wo eine solche Anlage in Verbindung mit der freien und weiten Natur steht, ermöglicht sich auch an einer derartigen Wand ein durchbrechendes Bild, das dann den Naturraum illusionistisch weiterführt. Ist ein solcher Raum aber mehr Verweil- als Gehraum, empfiehlt sich auch hierfür mehr eine flächenhafte Darstellung der Landschaft. Aus diesem Gefühl hat Walser in der Gartenhalle von Hainerberg im Taunus die Umgebung seiner Picknick- und Tanzszenen flächenhaft behandelt. Im Campo santo zu Pisa

wirkt das große Bild des Todes als entschiedener Abschluß des östlichen Ganges und zugleich als Beginn des südlichen Flügels des Kreuzganges. Dieser hat vom Mittelalter her noch flächige Bilder, während die anschließenden späteren von Benozzo Gozzoli Tiefendarstellungen bringen, die auch jetzt noch, trotz ihres stark verblichenen Zustandes, die optische Zerstörung des Wandeindrucks erkennen lassen. Eine wandzerstückelnde Wirkung ersteht auch durch Michelangelos Letztes Gericht; hier um so peinlicher, da jene Wand die Hauptwand des Raumes ist.

Aus ihrer Abschlußfunktion oder aus dem Gegensatz zu offenen Raumteilen fordern auch manche Bogenfelder über Fenstern oder Türen eine flächenhafte Darstellung. Deshalb hat A. del Sarto die Madonna del sacco über dem Türsturz am Ende eines Kreuzganges flächenhaft gegeben.

Eine ausgesprochene Abschlußwand ist auch die Fassade, für die Semper deshalb das flächenhafte Sgraffito fordert. Die mit der Renaissance aufkommende Illusionsmalerei gab hier gern durchbrechende Scheinarchitekturen. Holbein brachte diese Art nach dem Norden, wo sie besonders während des Rokoko in Stadt und Land blühte. Ich erinnere nur an die Augsburger und Mittenwalder Hausmalereien. Der Eindruck ist fast durchweg ein architektonisch störender oder wenigstens verwirrender; nicht selten leiden die Bilder selbst unter der Einzwängung in solche Umgebung.

Da das Wandbild den Eindruck des physischen Raumbestandes nicht aufheben noch ohne besonderen Grund verändern darf, verlangt jeder Raum, der wesentlich auf Geschlossenheit angelegt ist, Flächenbilder. Deren ästhetische Leistung erschöpft sich aber nicht mit der Einfügung in die Wandfläche, sie wird vielmehr erst lebendig in dem Zusammenwirken mit dem Raumganzen. Hier vermag das Wandbild das Gefühl des Umschlossenseins, das sich leicht in ein Gefühl des Beengt- und Bedrängtseins umsetzt, durch seine Farbenfreudigkeit zu beheben, ohne die praktische Brauchbarkeit oder tektonische Struktur des Ganzen irgendwie zu beeinträchtigen. So wird z. B. der enge Raum der Medicäerkapelle im Palazzo Riccardi zu Florenz durch die Bilder des Gozzoli in seiner Dunkelheit nicht bloß aufgehellt und damit freundlicher, die reiche Darstellung in den dicht gedrängten Gruppen hat etwas von der lichterfüllten Wirkung eines Teppichs und rundet den Raumeindruck angenehm ab. So wird, was als Bild schlechthin genommen, bunt und unübersichtlich wirkt, hier zu einer ästhetischen Tugend. Auf Grund solcher und ähnlicher

Wirkungen kann unter der Mithilfe des Bildinhaltes der Eindruck des Geborgenseins oder Einladenden, des kümmerlich Engen und großartig Weiten und anderer Stimmungen erzeugt oder gesteigert werden. Welcher Unterschied zwischen der Apsis von Monreale und Cefalù. Semper spricht in diesem Sinne von der „vergeistigenden Wirkung" mancher antiken Wandbilder. Dazu kommt die mannigfache Rhythmisierung der Wandfläche durch die Art der Bildkomposition. VIII 14, 15

2. Die Wand vermag aber auch als für sich bestehendes Bauelement, bloß durch ihre Form, einen raummäßigen Eindruck zu erwecken, der sich dann natürlich in seiner Geschlossenheit erhalten will. Ich nenne in diesem Sinn etwa amphitheatralische Anlagen, Chornischen und Kuppeln. In allen diesen Fällen fordert das Gefühl für die Wand- und Raumeinheit den Flächeneindruck, und damit wiederum ein flächenhaftes Wandbild. In den Apsidenmosaiken der frühchristlichen Basiliken läßt sich das Bestreben der Flächenerhaltung in besonders interessanter Weise beobachten: um die Einheit der nach oben gekrümmten und sich verjüngenden Fläche mit der vertikalen Ummantelung zu wahren, schob man zwischen die stehenden Gestalten der Ältesten oder Apostel Palmen, deren fächerige Kronen die pyramidenförmige Verjüngung der figürlichen Darstellungen ausgleichen und das Ganze in eine bandmäßig seitliche Abwicklung drängen, über der die Wölbung angenehm schwingt. Die Verfallswerke achteten hierauf nicht mehr oder vermochten es nicht zu erreichen. Die frühen Kuppeln haben als Flach- und Steilkuppeln, als Rund- oder Acht- und Zehneckskuppeln nicht nur den Flächencharakter anerkannt, sondern durch die Art ihrer konzentrischen Kreisaufteilung noch besonders betont. Man denke an die Ravennatischen Baptisterien und byzantinischen Kuppeln bis ins 16. Jahrhundert hinein, etwa in Mistra. Im Norden bietet das wichtigste Bauwerk von Schleswig-Holstein, die aus dem 13. Jahrhundert stammende Kirche von Meldorf, in ihrer Nordkuppel[3]) ein interessantes Beispiel derart; für die Vieleckskuppeln des Südens sei nur auf die Baptisterien von Parma und Florenz verwiesen. Melozzo da Forli gibt aus dem Gefühl für die Geschlossenheit des Kuppeleindrucks in der Sakristei der Chiesa della Casa santa in Loretto, wo er die Kuppel erst illusionistisch aus der flachen Decke schuf, die vor den gemalten Fenstern schwebenden Engel mit diesen parallel. Auch in der Halbkugel der Chornische der Apostelkirche zu Rom hält er seine mächtig rauschenden Himmelsmusikanten innerhalb der Fläche. Raffael wählte für die Kuppel der Chigikapelle trotz ihrer gurtenmäßigen Aufteilung flächenhafte Kartons. IX X

Ähnlich schuf Correggio in der Zelle von San Paolo zu Parma ein Laubzelt, in dessen ovale Öffnungen die Putten reliefmäßig hereinspielen.

3. Ein besonderes Wort gebührt auch hier der Decke, wegen ihrer Form, Lage und Funktion. Am entschiedensten prägt sie sich in der ebenen Form als oberer Abschluß aus, der zugleich den Raum zusammenfaßt und auf eine stereometrisch exakte Gestalt bringt, ihn je nach der Höhenlage noch weiter charakterisiert. Wird der Übergang von der senkrechten zur wagrechten Raumschließung durch eine Hohlkehle vermittelt oder biegt sich die Flachdecke nach Art des Spiegelgewölbes[4]) an den Rändern leicht um, erscheint die Decke mehr emporgehoben als lagernd, mehr bewegt als ruhend: sie schwebt. Dadurch macht sie auch den Raum leichter, freier, spanniger; ihr Abschluß wird zur Bekrönung. Besonders klar tritt diese Wirkung hervor, wenn eine solche Decke auf einem Gesimse fußt. Die Wände treten dann als tragende und stützende Glieder schärfer in die Erscheinung, ein Spiel von Kraft und Last spricht aus dem ganzen Raum, wir fühlen seine verborgenen Mächte lebendig werden und uns auch innerlich in eine gehobene Stimmung versetzt. Die Decke selbst bleibt als Fläche erhalten und drängt damit das schmückende Bild zur flächenhaften Darstellung. Dieser Eindruck erhält sich auch im Kappengewölbe, das Körner als „oberen Abschnitt eines geraden Tonnengewölbes, das wesentlich flachbogig ist", definiert[5]), ja selbst im Tonnengewölbe. Wird die Decke durch Gurten und Rippen aufgeteilt, übernehmen diese den Haupteindruck, der nun ein dynamischer wird; verschieden je nach der spitz- oder rundbogigen Form dieser Deckenträger und wiederum verschieden innerhalb ihrer besonderen Art durch den Aufstiegswinkel. Während wir im Spitzbogen einen starken Höhendrang erleben, federt der Rundbogen innerhalb einer gewissen Ruhe oder ruht ganz. In allen Fällen werden die eingespannten Rechtecke oder Dreiecke als Flächen aufgefaßt[6]) und dekorativ dementsprechend behandelt. Das Bild kann die Felder als unbewegte Grundfläche nehmen oder sich an deren Bewegungseindruck beteiligen, je nachdem es die Bestimmung und Stimmung des Raums zuläßt oder erfordert.

Die richtige Behandlung der Zwickel ist für den Flächeneindruck von entscheidender Bedeutung. Die spätere mittelalterliche Kunst ließ sich durch das starke Relief der Rippen oft dazu verleiten, namentlich in den Attributen der Heiligen, ein dreidimensionales Element einzufügen oder in den Kompositionen die Fläche nur unvollkommen zu füllen. Als eine glückliche Anordnung mag die Darstellung der drei Ordensgelübde in

der Unterkirche zu Assisi gelten, wärhend die Verherrlichung des heiligen Franz den Flächeneindruck mehrfach unterbricht. Wenn Wörmann von den Zwickeldarstellungen im Kapitelsaal zu Brauweiler meint: „Die Anpassung der teilweise offenbar neuerfundenen Einzeldarstellungen an die sphärischen Dreieckfelder ist in der Regel weniger geglückt als in Schwarzrheindorf“[7]), so erschöpft er damit das Mangelhafte ihrer dekorativen Funktion noch nicht. Es ist mit dem bloßen Ausfüllen der Dreiecke nicht getan.

Nicht zu übersehen ist, daß manche Dreiecksformen sich weniger, andere mehr für eine ungezwungene Darstellung eignen, die sich dann auch leichter oder schwieriger in die Fläche fügt. Die Barockarchitektur, die, wie ihre ganze Zeit, unter dem Einfluß des Malerischen steht, hat auch hierin auf diese Kunst Rücksicht genommen: sie gebrauchte mit Vorliebe ungleichschenklige Dreiecke, obwohl diese für die Architektur nichts weniger als günstig sind. Das gleichschenklige Dreieck hängt in der Wirkung wesentlich von seiner Höhe und Basis ab, die in Verbindung mit dem Charakter des Raumes eine sehr verschiedene Schmuckweise erfordern kann. Das gleichseitige Dreieck, das Dehio[8]) und Violett-le-Duc[9]) als die vollkommenste, weil „reinste“ Darstellung des Gattungsbegriffes, das faßlichste Symbol des inneren Gleichgewichtes bezeichnen, trägt aus dem heraus gern eine kreisrunde Darstellung, die mit Vorliebe für Porträtmedaillons in der alten Kunst benützt wurde.

4. Was die architektonische Anlage fordert oder nahelegt, können sich Maler und Bildner unter Beachtung des statischen Bestandes und Raumcharakters durch die Mittel ihrer Kunst erst bereiten. Die italienische Frührenaissance hat in solcher Art eine große Anzahl von Räumen ausgestattet. Das früheste und einheitlichste Beispiel bietet Mantegna in der Decke der Camera degli sposi zu Mantua. Gewöhnlich werden von solcher Behandlung der Decke wie im vorliegenden Fall, auch die Wände beeinflußt; sie nehmen die Gurten und Rippen in wirklichen oder scheinbaren Pilastern auf. Dieser Einwirkung haben wir noch zu gedenken. Die bildnerische und malerische Ausgestaltung der Decke setzt in der Spätrenaissance ein und wird vor allem von Pietro da Cortona entwickelt, am bekanntesten in den fünf Sälen des Palazzo Pitti. Für Frankreich nimmt dies Francois Lemoine auf, z. B. im Herkulessaal von Versailles. Für die Bild- und Raumwirkung ist am günstigsten die einheitlich geschlossene Decke, und zwar in einer Form, die dem Tafelbild nahekommt. Die langgestreckten Decken mit ausgeprägter Tiefenrichtung lösen für die

Untenansicht des Bildes unwillkürlich einen Raumeindruck aus und heben dadurch die Fläche auf. Die Spätrenaissance und der Barock sind dieser Schwierigkeit dadurch begegnet, daß sie einen überirdischen Raum gaben, an dessen Vorderfläche sich die Darstellung abspielte. Aus der Vorliebe für das Allegorische ergaben sich Bildstoffe, die hierfür besonders geeignet waren. Auch das Visionsbild als eine Vereinigung irdischer und himmlischer Handlungen begünstigt eine solche Verwandlung. Günstiger ist die langgestreckte Decke einer flächenhaften Behandlung in Räumen mit geringer Tiefe, so daß wir sie quer aufnehmen, wie in den Galerien und Loggien.

XI Eine ideale Lösung dieser Art gab Raffael im Göttermahl der Farnesina: er entwickelte die Decke als leicht gespanntes Tuch mit gobelinmäßigem Bild. Anders Guido Reni. Eröffnet im Kasino des Palazzo Rospigliosi die Decke, läßt aber statt dessen die Himmelswölbung als Abschluß gelten; XII 19 daran zieht Aurora mit Gefolge reliefhaft dahin, zugleich den Zug und die Spannung der Decke spüren lassend. In der Villa Ludovisi hat Guer- 20 cino die Decke förmlich durchstoßen, die Aurora eilt flüchtig vorüber; aber auch hier hält sich die Darstellung noch in der Fläche.

Einem anderen Typ begegnen wir in der Sixtinischen Kapelle, deren Decke als einheitliches Feld trotz der Aufteilung wirkt. Michelangelo wühlt hier den Grund gleichsam auf, wie ein Bildhauer im Hochrelief; dennoch erhält sich aus dem Ineinanderwirken der Bildfarben, der plastischen und architektonischen Teile das Ganze in der Ebene. Allerdings gilt das nur vom zweiten Teil seiner Arbeit. Der erste gibt mehr aufgehängte Bilder. Diese letztere Art übertrugen die Caracci im Palazzo XIII Farnese auf einen ganzen Raum und erweckten damit mehr einen plastisch reliefmäßigen als malerischen Eindruck. Für die Kappengewölbe können die Loggien des Vatikan als gute Lösungen gelten, während jene des XIV 22, 23 Lateran die Gewölbe vollständig zerstückeln.

Soweit die Kuppeln als flächenhafte Deckenformen in Betracht kommen, brauchen wir ihrer nicht mehr zu gedenken, da wir sie als solche schon früher besprochen.

Anders stellt sich das Problem, wenn die Kuppel in ihrem sich weitenden Raumeindruck durch das Bild gefördert sein will. Sie wird dann zum gleichsam wirklichen Schauplatz, in dem sich die Darstellung vollzieht. Diese Einwirkungen auf den Bildcharakter haben wir bei dessen räumlicher Beeinflussung zu bedenken.

5. Aus dem Zusammenhang der gewölbten Decke und namentlich der

Gurten- und Rippendecke mit den Wänden ersteht für das Wandbild eine neue Möglichkeit. Indem Pfeiler, Pilaster, Säulen die Deckenkonstruktion aufnehmen, tritt die Wand zurück. Wir erhalten mehr einen gerüstmäßigen Raumeindruck, indem die Wand sogar entbehrlich erscheint.

Der entschiedenste Gegner solcher Architekturgebilde ist G. Semper. „Die Zerlegung der Decke in dynamisch tätige Gurtbogen und Gewölberippen zog unausbleiblich dasjenige nach sich, was die modernen Goten die organische Gliederung und Belebung der Wand nennen, was aber weiters nichts ist, als die Vernichtung ihrer Existenz, eine sichtbare Kundgebung des Verlustes der Bedeutung der Wand . . . desjenigen Elementes, auf dem die beiden noblen Schwesterkünste der Architektur, die Malerei und Skulptur, ihr von altersher naturgebotenes Feld zu freiem, nicht unmittelbar von der Baukunst abhängigem Schalten hatten[10]." Semper schießt hier weit über das Ziel hinaus. Die Wand ist nicht nur Umschließung, sie ist auch tragendes Element. Überdies müssen wir sie nicht allenthalben empfinden: es können in einem Raum selbst einige Wände mehr oder weniger offen sein oder erscheinen. Die Frage ist allein die, wieweit dadurch der Raum in seinem körperlichen und sehbaren Gesamtbestand gefährdet wird. Ist das nicht der Fall, bleibt dem Architekten volle Freiheit für sein Gebilde. Die Malerei kann auf Grund einer solchen Raumbehandlung flächendurchbrechende Darstellungen geben, die wie ein Blick durch das Fenster oder die Türe, als „Bühnenbilder" wirken. Sie kann aber auch selbst solche Möglichkeiten dekorativ schaffen. Auch hierfür ist das früheste und eines der schönsten Beispiele Mantegnas Ausschmückung der Camera degli sposi. Die Bilder selbst kommen in solchem Verband nahezu zur Freiheit eines Tafelbildes.

2. Kapitel.

DIE FORDERUNGEN DES RÄUMLICHEN.

Das Wandbild bietet sich wohl zunächst als Schmuck von Wand und Decke dar, seine volle Auswirkung erreicht es aber erst als Raumschmuck. Wie der Raumgedanke Form und Fügung der Bauteile bestimmt, so stellt er auch seine Forderungen an deren Schmuck. Wir haben deshalb auch diesen Einfluß auf das Wandbild zu untersuchen. Die Kategorie des Raumes ist ein noch ungelöstes Erkenntnisproblem. Wir behandeln

sie hier nur in der konkreten Form des Architekturraumes, als Grundlage für die mit ihm verbundene Malerei. Das Räumliche wird in den Gestaltungen des Kunstwerkes leichter erfaßt als in der Natur, weil seine Flächen bestimmter geformt und seine Begrenzungen entschiedener sind. Dennoch erschwert der allseitige Charakter des Räumlichen auch hier die scharfe Festlegung der einzelnen Formen und ihrer Wirkungen. Während sich im körperlichen Gebilde die Flächen zu einer Form fügen, die sich nach außen abschließt und nach innen undurchdringlich scheint, stellen sich im Raumeindruck die Flächen so zueinander, daß wir eine bestimmte Form und zugleich ihre Ausweitung wahrnehmen. Indem die Raumform uns umfängt, übt sie eine bergende Wirkung aus, die uns Ruhe und Bewegungsfreiheit zugleich gewährt. Dadurch können wir das Räumliche als Ganzes allseitig innewerden und es trotz seiner Umschließung beherrschen. Das Dreidimensionale des Körperlichen tritt unserer Wahrnehmungsfähigkeit immer nur teilweise entgegen, wird nur in einem Nacheinander aufgenommen und deshalb nie so stark vereinheitlicht wie das Räumliche. Auch widersetzt sich uns seine Undurchdringlichkeit. Sehr glücklich hat Hildebrand diesen unlösbaren Rest der sinnlichen Verarbeitung des Körperlichen das „Quälende des Kubischen" genannt. Der Formeindruck des Räumlichen wirkt wie das Negativ eines Körperlichen. Hierfür ist die Beziehung der drei Richtungen entscheidend, weil sich in ihnen der Raum gleichsam gerüstmäßig abzeichnet. Wir sind deshalb auch gegenüber ihrer Verschiebung sehr empfindlich; umgekehrt ersteht uns aus ihrem guten Zusammenklang das Wohlige des Raumeindrucks. Besonders gute Proportionen in den Richtungen und deren Ausmaßen ergeben den „schönen" Raum. Überwiegt eine Ausdehnung zu sehr auf Kosten der beiden anderen, erscheint uns der Raum verkümmert. Derartige Formen bezeichnen wir nur im uneigentlichen Sinne als Raum, empfinden sie mehr als raumähnliche Gebilde oder als Vorbereitung und Ausklang eigentlicher Räume und reden demgemäß von Gang, Galerie, Vorhalle usw. Bei zu geringer Höhe bezeichnen wir den Raum als gedrückt, bei zu ausgeprägter Höhenentwicklung als sich verflüchtigend. Ist der gerüstmäßige Charakter des Raumes klar und entschieden festgelegt, sind wir den füllenden Flächen gegenüber weniger anspruchsvoll als bei einem Körper. Wir begnügen uns mit dem bloß optischen Zusammenhang und lassen uns mancherlei Durchbrechungen gefallen, ergänzen fehlende Teile. Man denke nur an Fenster- und Türöffnungen, an die nicht immer geschlossene Decke. Empfindlicher sind wir aus dem schon angegebenen

Grunde, wenn Linien, Farbverbindungen, Lichtführungen oder bildnerische Werke innerhalb der füllenden Flächen eine Richtung zu sehr beschweren, gar verändern. Wir empfinden dann das räumliche Gefüge bedroht oder verwirrt. Bleibt der räumlich allseitige Eindruck bestehen, so kann das Überwiegen einer Dimension für den Raum einen Bewegungseindruck erzeugen. Während die starke Höhenausdehnung nur eine gefühlsmäßige Bewegung in uns auslöst, setzt sich bei starker Tiefenentwicklung die Augenbewegung in eine Gehanregung um. Der Raum gewinnt in beiden Fällen eine Aktivität, die mit der von der Plastik erregten verwandt ist. Damit scheidet sich das Räumliche in eine ruhige und bewegte Form. An diesem Eindruck hat schon der Grundriß seinen Anteil. Herrscht in seiner Form die Tiefenrichtung vor, so löst er einen Bewegungseindruck in uns aus. Hierin wurzelt der Unterschied des quadratischen von dem langgestreckten Rechteckraum. Ähnlich liegt es bei den runden Formen: während der Kreis den Eindruck der Ruhe gibt, spricht sich im Oval eine richtungsmäßige Spannung aus. Aus der Verbindung gerader und geschwungener Grundrißformen ersteht mit Hilfe der reicheren Silhouette immer ein Bewegungseindruck. In allen diesen Fällen werden die verborgenen Kräfte der Tektonik gleichsam lebendig und sichtbar. Aber es bleibt auch hier der Unterschied zwischen der nur gefühlsmäßigen und tatsächlichen Bewegungsanregung. Die mehr konzentrischen Grundrißformen werden in ihrer Bewegung aufgenommen wie eine bewegte Zeichnung, Malerei oder Plastik, d. h. wir bleiben selbst am Orte, während um uns die Bewegung herrscht; den in die Tiefe sich entwickelnden Anlagen folgen wir auch körperlich.

2. Eine zweite Folge von Raumtypen sind die geschlossenen und offenen. Das Umschließende des Raumes ersteht uns aus der flächenhaften Ausdehnung seiner Richtungen. Dadurch empfinden wir das Räumliche stärker als im bloßen Aufriß; deshalb ist auch der Raumeindruck verschieden, je nachdem die Raumform sich schließt oder öffnet. Auch für die Aufhebung des Flächeneindruckes gibt es ein Mindestmaß. Die Grenze liegt dort, wo uns die Bildung der einzelnen Flächen auch optisch nicht mehr gelingen will oder der Raum in seinem Gleichgewicht erschüttert wird. Wo sich die Wände möglichst behaupten, haben wir einen ummantelnden, gebundenen Eindruck; wo sie sich mehr öffnen, ein freieres und luftigeres Gefühl des Umfangenseins. Der Charakter des Raumes entscheidet über die Art und das Maß der Schließung und Öffnung des gesamten Raumes oder einzelner Teile.

3. Mit der Raumdurchbrechung gewinnen wir zum Gesichtseindruck noch Tasteindrücke: der Raum wirkt plastisch. Das unterscheidet den pfeiler- oder säulengetragenen Saal von dem wandmäßig geformten. Kommen dazu noch wechselreiche Grundrißformen in Kurvaturen, Brechungen, Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen, so wird das plastische Raumgebilde noch plastischer und zugleich bewegt. Damit arbeitet sich das Dynamische des Baues stärker heraus als in der bloßen Richtungsbewegung; der Raum selbst kann Geh- oder Verweilraum sein.

4. Neben den tektonisch gebundenen und plastisch dynamischen Raumeindrücken ist noch der malerischen zu gedenken. Der Begriff des Malerischen darf seit Wölfflins ,,Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" im allgemeinen als geklärt gelten. Wir erkennen mit ihm im Malerischen eine künstlerische Anschauungs- und Gestaltungsart, die an Stelle des greifbar Wirklichen den optischen Eindruck setzt, die einzelne Form aus der festen Umgrenzung in eine mehr schwebende überführt und zum verfließenden Teil eines Ganzen macht, das vor allem herrscht. In der Architektur ersteht aus solcher Gestaltungsweise das Bestreben, die Grundform in immer neuen und verschiedenen Ansichten zu entfalten. Das ist nur möglich, wenn sich mit dem Festen Eindrücke beständiger Bewegung verbinden und die einzelnen Teile als solche nicht mehr bestimmt hervortreten, wenn sie insbesonders mit Hilfe des Lichtes oder Dunkels das eigentümlich Vergleitende der malerischen Form erreichen und im Gesamteindruck aufgehen. ,,Seine höchste Steigerung erfährt der malerische Stil in Innenräumen. Die Möglichkeiten, das Tastbare mit dem Reiz des Untastbaren zu verbinden, liegen hier am günstigsten. Hier erst kommen die Motive des Unbegrenzten und Unübersehbaren recht zur Geltung. Hier ist der eigentliche Platz für Kulissen und Durchblicke, für Lichteinfälle und Tiefendunkel. Je mehr das Licht als selbständiger Faktor in die Komposition aufgenommen ist, um so mehr wird die Architektur eine optisch-bildmäßige[11])."

Wand und Decke treten bei solcher Gestaltung in ihrer raumschließenden Kraft zurück, es herrscht die sie begleitende Bewegung vor: sei es nur als ein leises Vibrieren oder als mächtiges Schwellen und Aufwogen. Das Räumliche nimmt daran teil: es reckt und streckt und weitet sich, wächst bis ins Unendliche. Wir werden auf eine ganz andere Art der Betrachtung als bei der tektonisch streng gebundenen Architektur eingestellt. Wölfflin meint in diesem Sinne: ,,Im Treppenhaus eines reichen Rokokoschlosses sucht man nicht nach der festen, bleibenden, körperlichen Gestalt der

Anlage, sondern man überläßt sich dem Wogen der wechselnden Ansichten, überzeugt, daß dies nicht zufällige Nebenwirkungen sind, sondern daß in diesem unendlichen Bewegungsschauspiel das eigentliche Leben des Baues zum Ausdruck gelangt[12])."

Für ein Bild bleibt in solchen Räumen wenig Platz, zumeist nur an der Decke. In jedem Fall wird es durch die Bewegung des Raumes in diesen stärker hineingezogen als durch das festgefügte ruhige Raumgebilde. Es darf deshalb in seiner Darstellung nichts die Bewegung und Raumerschließung Hemmendes enthalten, soll im Gegenteil die architektonische Anlage weiterführen und steigern. Das verlangt eine Darstellung, die der Bewegungsrichtung des Bildträgers folgt oder in der Erscheinung und Flucht als ruhiger Pol wirkt. Diese beiden Funktionen sind das Entscheidende, nicht das Thema. Wir verzichten hier am leichtesten auf die Bildselbständigkeit, geben uns mit seiner dekorativen Auswirkung zufrieden. Deshalb ist uns auch die Darstellung im einzelnen nicht wichtig; auch stört es uns nicht, wenn mit der jeweiligen Verschiebung des Raumbildes im Durchwandern des Raümes das Deckenbild als Bildeinheit sich verschiebt. Der malerische Innenraum kann aus seinem Drang, immer neue Ansichten aufzuschließen und ins Unendliche weiterzuwachsen, dem Bild aber auch nahelegen mit seinen illusionistischen Mitteln dies fortzusetzen. Es ergeben sich dann die Scheinarchitekturen des Rokoko, in denen der Bildinhalt nur Maßstab und Raumverdeutlichung ist.

Der Vorwurf[13]), als ob ein solches Bild im Sinne der Täuschung arbeite, verkennt ganz und gar das Wesen der Architektur, in deren Bestand es aufgenommen ist: indem sich diese ganz auf das Illusionistische einstellt, drängt sie auch die Malerei hinzu. Wir haben hier die höchste organische Einheit von Architektur und Malerei, die überhaupt denkbar ist: für das Wandbild ersteht daraus ein dritter Typ, das Illusions- oder Raumbild.

5. Hinsichtlich der Raumbehandlung als solcher mag man noch auf den Unterschied des germanisch-nördlichen und romanisch-südlichen Raumgefühls hinweisen. Der nordische Mensch erlebt den Raum vor allem in seiner Geschlossenheit; er zieht sich in ihn von der Öffentlichkeit des Lebens zurück, fühlt sich hier geborgen, wird zur Sammlung und Beschaulichkeit angeregt. Es ist nicht zufällig, daß die Holländer das Interieur geschaffen und Rembrandt in dessen Verklärung so Wunderbares geleistet hat. Schinkel lehnt aus solchem Gefühl selbst für Schloßräume das große Wandbild ab und weist es den monumentalen Bauten zu. Der Südländer, der mehr auf der Straße als zu Hause lebt, liebt aus der

Fülle des Lichtes und seinem Drang zur Eigendarstellung vor allem den Repräsentationsraum, will auch zu Hause Unterhaltung. Alberti fordert deshalb für den Palast Wandbilder „zur Unterhaltung"[14]), und zwar Bilder voll reinster Lebensanschauung. Auch nimmt der Romane aus seinem hochentwickelten Formensinn den Raum mehr nach seiner formalen als verinnerlicht geistigen Seite, gibt ihm eine klare, bestimmte, rational errechenbare Gestaltung. Erst im späten Barock läßt er sich vom Räumlichen in seiner irrationalen Art mitreißen. Aber auch jetzt wird es ihm nur selten zu einem solch starken Erlebnis wie dem Nordländer. Deshalb verwirren die Wandmalereien des südlichen Barock den Raum mehr als daß sie ihn steigern, was der Nordländer im großartigsten Maße versteht.

Diese Raumtypen und deren Eigentümlichkeiten hat das Wandbild anzuerkennen und womöglich zu verdeutlichen: Das Raumbild muß den Geist auf das Gesamte hinleiten[15]). Da wir gegen den Raumbestand als gesichertes, statisches Gebilde ebenso empfindlich sind wie gegen die Wahrung des Schwerpunktes im Plastischen oder gegen das zu starke Heraustreten einer Relief- und Bilddarstellung, empfinden wir jede Bilddarstellung, die an diesen elementaren Forderungen des Räumlichen rüttelt, als raumverletzend. Wir wollen aber auch seine Größe, die Proportionen seiner wesentlichen Teile und die Hauptrichtung erhalten wissen. Nur wo diese aus praktischen Gründen künstlerisch neutral oder ungenügend wirken, kann das Wandbild verändernd eingreifen. Vor allem hat die Farbe sich dem Räumlichen zu fügen. Vermöge der Hell- und Dunkelunterschiede vermag ein und dieselbe Farbe vorwärts und rückwärts treibend zu wirken, zu entlasten und zu belasten, zu vergrößern und zu verkleinern. Die Farbe hebt dadurch im räumlichen und plastischen Gebilde Teile hervor, drängt sie zurück, trennt und vereinigt Flächen, füllt sie oder höhlt sie aus, erweitert oder verengt den ganzen Raum. Die Farbe vermag dies im Anschluß an die tektonische Fügung, sie kann es aber auch gegen dieselbe erreichen. Außerdem wirkt sie durch die ihr innewohnenden Stimmungswerte auf den geistigen Charakter des Raumes: macht ihn froh oder ernst, einladend oder zurückhaltend, festlich oder nüchtern. Das Bild hat außerdem durch seine Komposition gewisse Raum- und Massenwerte, die in Verbindung mit den Bildrichtungen die Wand und den ganzen Raum außerordentlich beeinflussen können, wie wir im vorausgehenden gesehen haben.

Zahlreiche Beispiele erweisen diese Hemmniskraft des Bildes. Denken wir etwa an das peinliche Gefühl des über und um uns zusammenstürzenden

Raumes, den die Bilder des Giulio Romano in der Sala dei giganti zu Mantua hervorrufen. Pinturicchios stark perspektivische und mit Gebäuden durchsetzte Darstellungen in der Libreria zu Siena beeinträchtigen und verwirren den an sich klar gefügten Raumeindruck. Die Bilder des Ghirlandajo an den Chorwänden von Maria Novella in Florenz durchlöchern den Eindruck der Wand an zahlreichen Stellen. Nur eine ganz einseitig auf die Bildbetrachtung eingestellte Wertung, von der auch Burckhardt nicht ganz freizusprechen ist, läßt über diesen empfindlichen Mangel hinweggleiten. Wie ein Raum durch die Bilder in seiner Eigenwirkung zurücktritt, zeigt die Arenakapelle zu Padua, die Medicäerkapelle im Palazzo Riccardi, obwohl Giotto und Gozzoli die Ummantelung der Wand anerkennen. Es kann das Bild aber auch den vorhandenen Raum illusionistisch erweitern. Am deutlichsten wird dies erkennbar in den Deckenbildern der Paläste und Kirchen des Barock und Rokoko. Wir spüren also auch hier die Möglichkeit einer die Wandumschließung anerkennenden, aufhebenden und erweiternden Malerei. Welche von diesen drei Arten zulässig ist oder gar gefordert wird, ergibt sich aus der architektonischen Anlage des Raumes. Ist dieser künstlerisch nicht betont, so bleibt es dem Maler überlassen, mit seinen Mitteln das Raumgebilde zu gestalten. Doch müssen die Bilder in maßstäblichem und tektonischem Zusammenhang mit dem Urraum stehen: wie etwa Tiepolo im Palazzo Labia den Raum erschließt, in Nebenräumen fortführt und mit der Hofarchitektur zusammenklingen läßt.

XV

XVI 25

XVI 26

Wir sträuben uns aber auch gegen alles, was den vorhandenen Raumeindruck in seiner Ruhe oder Bewegung, in Gehalt und Stimmung beeinträchtigt. Besonders verletzend wirkten in diesem Sinne Prells Bilder im Thronsaale des Palazzo Caffarelli zu Rom. Die erregten Darstellungen stürmen wild auf uns ein und gefährden damit den ruhigen Raumeindruck; außerdem verengen sie durch ihre starke Plastik dessen Volumen, nehmen ihm alle Würde. Die an sich schon enge Nikolauskapelle im Vatikan beschränkt sich durch die gedrängten Bilder von Fiesole noch mehr. Der wiederholt genannte Saal des Palazzo Farnese wird durch die Fülle der Bilder und ihre kräftige Modellierung überfüllt. Die raumverengende Wirkung stark modellierter Formen zeigt sich auch in der Sala dei giganti. Im Deckengemälde des Leipziger Rathaussaales bedrückt die Architekturmalerei die Decke und den ganzen Raum. Domenichinos Zwickelfiguren in Andrea della Valle — und das ist nur eines von vielen derartigen Beispielen — treiben die Pendentifs beinahe aus dem tektonischen Verbande.

Wie unter vollständiger Anerkennung des räumlichen Maßstabes der Raum durch Bilder freier und leichter wird, sehen wir in der anmutigen Klosterzelle von San Paolo zu Parma. Aus dem starken Auftrieb der gotischen Kirchen eignen sich deren Wände nicht für Bilder: sie würden den Höhendrang hemmen. Die Zeit hat deshalb trotz ihrer Farbenfreudigkeit die Wände meist nur ornamental geschmückt.

In Räumen, die sich auf eine rein architektonische Raumwirkung einstellen, wie etwa der Salone zu Padua, den Goethe als eine in sich beschlossene Unendlichkeit[16]) bezeichnet, darf uns nichts von diesem reinen Eindruck abziehen. Das Bild würde dadurch seine Vielfarbigkeit und noch mehr durch seine Darstellung unsere Aufmerksamkeit allzu sehr beanspruchen. Deshalb sind hier höchstens ornamentale Motive am Platz. Denken wir in diesem Sinne an beste Kirchen der italienischen Renaissance, wie etwa San Spirito und S. Lorenzo in Florenz. Auch die gotischen Hallenkirchen gehören hierher. Als Beispiel mag die Georgskirche von Dinkelsbühl genannt sein. Eine Art Ausnahme, die aber bei genauerem Zusehen unsere Forderung bestätigt, bieten jene selbständigen Raumteile, die sich für einen besonderen Zweck aus dem Ganzen abheben und ein gewisses Sonderdasein führen, wie die Altarnischen und Kuppeln. Die Ulmer Garnisonkirche von Theodor Fischer verdankt ihre starke Stimmung ganz und gar der Raumgestaltung. Während die zwei Bilder von Speirer diesen Eindruck stören und unangenehm auffallen, erhöht Hölzels Bild in der Altarnische diese in ihrer Geschlossenheit und macht sie zugleich zum Zielpunkt des Gesamtraumes. Ähnliches gilt von dem Apsisbild im Hagener Krematorium von Peter Behrens. Man darf hier wohl als Anmerkung beifügen, daß der protestantische Kirchenraum, der aus seiner religiösen Anschauung reicheren Bildschmuck ausschließt, Räume zu schaffen hat, die uns das Bild entbehren lassen. In Wirklichkeit sind sie aber noch zu wenig unter diesem Gesichtspunkt geformt und wirken deshalb bildarm und raumleer zugleich.

Zum Schluß drängt sich die Frage auf, ob und wieweit das Wandbild von der gegebenen Raumwirkung absehen kann. Eine solche Möglichkeit ersteht zweifellos überall dort, wo der Architekt keinen raumkünstlerischen Eindruck geben wollte oder konnte. Auch dort, wo der Baukünstler wesentlich auf die Malerei rechnete und ihr hierfür die Wände bereitete.

Ein besonders deutliches Beispiel bieten die Stanzen des Vatikans, in denen der Architekt auf ideale Weise für bedeutende Wandflächen und deren gute seitliche Belichtung gesorgt hat. Der Maler gewinnt aus solcher

Situation die Freiheit zu voller Entfaltung seiner Ausdrucksmittel, die eine Macht erreichen können, daß wir die Einfügung des Bildes in den Architekturverband vergessen, den Raum nur um seines malerischen Schmuckes willen in Erinnerung behalten und so die architektonische Umgebung als ein bloßes Gerüst empfinden. Die kühnste Schöpfung der Art sind jedenfalls Michelangelos Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle, die uns sogar die Decke vergessen lassen, wenn wir auch aus rein physischen Gründen wünschten, sie in bequemerer Situation müheloser genießen zu können.

Eine weitere Berechtigung für die Vorherrschaft ersteht der Malerei aus dem Zweck, dem ein architektonisches Gebilde dient, und den ein Wandbild deutlicher und eindringlicher uns nahe zu bringen vermag, als die Architektur allein es zu erreichen imstande ist — so in Gebäuden und Räumen, innerhalb deren der Besucher aus Eigenem gewisse Gedanken, Entschlüsse, Stimmungen gewinnen soll, z. B. in einer Kirche. Jedenfalls versinnbildet sich der besondere Zweck eines ganz besonderen Raumes, z. B. der einem Heiligen geweihten Kapelle, leichter und wirksamer in einem Wandbilde als in der Architekturschöpfung. Man sage nicht, daß hier die ästhetischen Fähigkeiten der Baukunst zugunsten eines Außerästhetischen, des Religiösen oder Geschichtlichen, vergewaltigt werden; denn wir verlangen ja zugleich vom Bilde eine Wirksamkeit, die dem Architekturcharakter und -bestand entspricht.

Im übrigen ist in solchen Fällen die Architektur wirklich mehr nur Tektonik, die Malerei oder Plastik aber die Kunst.

Fassen wir die Forderungen und Möglichkeiten des Architektonischen zusammen, so ergeben sich drei Arten von Wandbildern: das ummantelnde Flächenbild, das durchbrechende Bühnenbild und das raumerweiternde Illusionsbild.

IV. ABSCHNITT.

DIE TECHNISCHEN VORAUSSETZUNGEN DES WANDBILDES UND IHRE WIRKUNGEN AUF DEN BILDCHARAKTER.

Jeder Künstler weiß aus Erfahrung, wie sehr die eigenartige und volle Wirkung seiner Gebilde vom Material abhängt, das er benützen muß oder will. In der Architektur drängt sich schon dem Laien die unterschiedliche Wirkung von Haustein und Backstein auf, in der Plastik jene von Bronze, Stein und Holz. Für die Malerei üben einen derartigen Einfluß der Malgrund, die Art der Farbstoffe und Bindemittel. Der Ästhetiker darf an solchen Tatsachen des künstlerischen Schaffens und Genießens nicht vorübergehen; zumal dann nicht, wenn er die Eigenart einer bestimmten Kunstgattung untersuchen will.

Wie das Aquarell aus dem Papiergrunde für die Farben das Wasser als Bindemittel erfordert und hierdurch wiederum die Wahl der Farben bestimmt wird, wie die Ölfarbe sich durch ihr Bindemittel von den Wirkungen der Tempera- oder Leimfarben oft höchst wirksam unterscheidet, wie die Struktur der Leinwand nicht selten anders wirkt als die der Holztafel oder des Pergamentes, so ersteht auch dem Wandbilde aus der Natur seines Untergrundes eine mehrfache Beeinflussung und damit eine besondere ästhetische Wirkung.

Die Stanzen Raffaels, die so oft als Muster unvergleichlicher Wandmalerei bezeichnet werden, sind es im technischen Sinne keineswegs. Es fehlt ihnen gerade von der Seite her alle Einheit. Schon im Anfang des 19. Jahrhunderts, da sie sich noch in ungleich besserem Zustande als heute befanden, stellte Schnorr fest, daß „sich in einem Gemache Bilder beisammen finden, von denen das eine hell ist, das andere dunkel, eines saftig, eines trocken, eines kräftig, ein anderes matt"[1]). Es wurden eben

Farben und Techniken für Retuschen wie manche gesteigerten Wirkungen verwendet, die der Mauergrund nicht verträgt und das Bild entgelten läßt.

Der Mauerverputz geht nie in dem Grade als Malgrund unter, wie dies beim Tafelbild der Fall ist. Bei diesem spricht die Art des Malgrundes für den Bildeindruck als solchen oft in keiner Weise mit. Deshalb bleibt es für unseren Eindruck in allen diesen Fällen zunächst gleichgültig, ob das Bild auf Leinwand oder Holz gemalt ist. Beim Wandbild dagegen schlägt der Mauergrund immer durch, drängt sich dessen mineralische Natur auch der Farbe auf. Daher vermag selbst die virtuoseste Behandlung des Wandbildes nicht die Lebenswahrheit und Lebensfülle zu vermitteln, die dem Vegetativen und Animalischen innewohnt, ja selbst manche Gewandstoffe können uns nicht zur vollen Illusion des Wirklichen erhoben werden. Tiepolo, der geniale Meister und Virtuos des Fresko, vermochte selbst in seinen glücklichsten Schöpfungen dieses Spröde, Kühle des anorganischen Malgrundes nicht ganz zu überwinden — daher gelangt z. B. das Karnat nicht zur vollen Blüte, Wärme, nicht zum vollpulsierenden Leben.

Durch diese unüberwindliche Macht des Malgrundes gewinnt die Darstellung als Ganzes etwas Wirklichkeitsfernes, wenn sie auch in vielen Einzelheiten dem Leben nahezukommen vermag. Dadurch aber rückt das Wandbild der Wand und deren architektonischer Umgebung wie Wirkung ungleich näher als das Tafelbild, das die Wand schmückt. Wir mögen dies vom Standpunkt des freien Bildes aus bedauern, es wird aber für jenes Bild, das sich in freiwillige Verbindung mit der Wand begeben hat, um sie zu schmücken, eine Hilfe: das Schmückende darf die Existenz und Eigenart seines Trägers nicht auslöschen, muß diese vielmehr zur Geltung bringen, ja in ihrer Erscheinungsweise steigern. Damit drängt uns schon der Malgrund des Wandbildes zu einer anderen Auffassung und Beurteilung des Bildmäßigen, als wir sie dem Tafelbilde gegenüber einnehmen.

Der Malgrund beeinflußt die Bilddarstellung aber noch weiter. Der Wandverputz läßt nämlich nur ganz bestimmte Farben zu und schließt gewisse Bindemittel ebenso ernergisch aus. Alle vegetabilischen und animalischen Farbstoffe scheiden für den Kalkbewurf aus, weil sie von ihm vernichtet würden; selbst manche mineralischen Farben können keine Verwendung finden, weil sie infolge ihrer chemischen Verwandtschaft mit dem Kalk Verbindungen mit diesem eingehen, die ihre Existenz wie Wirkungsweise gefährden.

So gewinnt das Wandbild aus den zulässigen Farben eine bestimmte Art der koloristischen Wirksamkeit; aber nicht bloß im Sinne der farbigen

Erscheinung an sich, auch in der ganzen Art, wie die Farbengebung für unseren Eindruck verwendet wird. Ist das Wandbild durch die Festlegung auf eine umgrenzte Farbenskala nicht fähig, manche Erscheinungen des wirklichen Lebens in einem getreuen Nachschaffen erstehen zu lassen, so beeinflußt dies auch den inneren Stil des Wandbildes; es darf aus der Einheitlichkeit des künstlerischen Schaffens selbst für jene Gebilde, die eine naturgetreue Wiedergabe ihres farbigen Aussehens ermöglichen würden, keine realistische Farbengebung verwendet werden. Das drängt das Kolorit des Wandbildes mehr zur Wiedergabe des Wesentlichen, des Typischen als zum Individuellen, nähert es in der ganzen Art seiner künstlerischen Wirksamkeit der abstrakteren Weise der Architekturgebilde, die auch nicht unmittelbar den Eindruck des Lebendigen zu schaffen vermögen. Damit verbietet sich, auch wo es an sich möglich wäre, die Verwendung glühender, intensiver Farben, die durch ihren starken Appell an unsere Sinne und an unser Gefühl zunächst eine Kontrastwirkung gegenüber dem Malgrund und der Umgebung des Wandbildes erstehen ließen.

2. Am deutlichsten zeigen sich alle diese Eigentümlichkeiten der vom Malgrund charakteristisch bestimmten Wandmalerei im Fresko. Hierfür kommen fast nur Ocker- und Erdfarben neben Ultramarin und einigen anderen Stoffen in Betracht. Andererseits verbinden sich die Freskofarben auf das allerinnigste mit dem Malgrund der Wand, weil das Festwerden des Mörtels auf dem gleichen Vorgang beruht wie das der Freskofarbe. Damit ist jede Gefahr des Abblätterns der Farbe vollständig ausgeschlossen. Das Fresko ist auch um dessentwillen die typische Technik der Wandmalerei, weil es dem Künstler seine Bearbeitungsweise am eindringlichsten aufzwingt. Es hat neben der für die Wandmalerei im allgemeinen charakteristischen Erscheinungsweise auch noch seine Art, deren Kenntnis uns die besonderen Eigentümlichkeiten der in solcher Technik geschaffenen Wandbilder näherbringt. Weil die Farbe im Fresko mit Wasser gelöst wird, das nur einen leichten Kalkzusatz erhält, sind alle Farbwerte rein und klar; weil der Farbenauftrag auf dem nassen Kalkmörtelverputz sehr schnell erfolgen muß, herrscht im Fresko die Lokalfarbe vor und wird die Modellierung mehr durch den Wechsel von hellen und dunklen Flächenpartien als durch Zwischentöne erreicht. Dadurch gewinnt die Freskodarstellung einen vorzugsweise flächenhaften Eindruck und ein Hindrängen auf das Ganze der Form. Außerdem fördert die schnelle Handhabung der Technik den Zug ins Große.

Weil die Farbenskala im Fresko eine beschränkte ist, muß es die Gefahr der Buntheit, der es kaum jemals ganz zu entgehen vermag, durch möglichst harmonische Verteilung der farbigen Flächen auszugleichen suchen. Weil aber auch in den Farben, zumal wenn sie gegensätzlich zueinanderstehen, eine vorwärts und rückwärts treibende Kraft wohnt, müssen die stärksten Werte so verteilt sein, daß sie die schwächeren aufnehmen, in sich verankern, um sich gruppieren. Bei dem Vorherrschen der Lokalfarbe bedeutet dies eine Belebung der Wandfläche als Fläche, also eine evident dekorative Funktion. Bedenkt man weiter, daß die sich in die Breite entfaltende Farbgebung eine ähnliche Tendenz auch von der Form verlangt, so herrscht im Fresko für den figuralen Teil die Frontal- und Enfacestellung vor. Damit dies aber nicht, wie bei den Primitiven, etwas Vergewaltigtes an sich hat, und zugleich möglichst viel Illusionskraft über die Art der ganzen Figur ausströmt, muß eine solche Formgebung stark konzentriert gestaltet werden. Weil ferner die scharfe Silhouettierung als Gegengewicht zur Flächenwirkung der Farbe notwendig wird, ergibt sich, im Zusammenhalt mit der auf das Ganze hindrängenden Formgebung, eine deutliche Vorherrschaft der Form überhaupt.

Die in der Linie und Farbgebung mehr stilisierte als realistische Erscheinungsweise nähert die Freskodarstellung der anorganischen Art des Architekturmateriales, wie seiner, dem unmittelbaren Leben entrückten Farb- und Formwirkung. Hierin wird das Fresko durch die Farbe und deren Bindemittel noch mehr gesteigert. Das Vorherrschen der ungebrochenen Farben, deren dunkle Werte auf dem Mauergrunde zu hart und stumpf wirken würden, drängt das Fresko zur Verwendung der helleren Farbwerte; hierin aber wird es durch den Kalkuntergrund und Kalkzusatz zum Wasser so stark gefördert, daß die Gesamtheit seiner Farbenskala die Helligkeitsgrade aller anderen Farben übertrifft. Und das entfremdet das Kolorit noch mehr dem Eindruck des unmittelbaren Lebens, verbindet es noch inniger mit der Wand. Empfinden wir doch selbst in Tafelbildern, noch mehr im Aquarell einen kalkigen, kreidigen, frostigen Eindruck, wenn die Farben mit viel Weiß behandelt wurden. Ein letztes Mittel der Vereinigung mit der Wand ersteht dem Fresko in seiner eigentümlichen Patina; der im Mörtel vorhandene Ätzkalk nimmt an der Oberfläche Kohlensäure aus der atmosphärischen Luft auf und wird mit dieser zu einem feinen, durchsichtigen Email, das die Farbe einhüllt, fixiert und mit einem matten, milden Glanze überzieht, der das Bild in sanfter Weise dem Malgrunde einfügt, es in denselben ausklingen läßt.

Das Sgraffito, dem G. Semper wegen seiner Dauerhaftigkeit besonders für die Fassadenmalerei das Wort geredet hat, ist mit der Freskotechnik nahe verwandt. Das nachträgliche Aussparen der Linie und Schraffieren gibt seinen Darstellungen noch mehr den Flächencharakter als das Fresko.

Eine andere Art von Freskotechnik, die in früheren Jahrhunderten sehr beliebt war, ist das Fresko secco, eine Temperamalerei auf trockenem Kalkputz; oft unter Benützung eines reinen Fresko als Untermalung. Im einzelnen gibt es hierfür verschiedene Techniken. Am besten wird als Bindemittel Kasein benützt, das mit Kalk eine sehr widerstandsfähige Verbindung eingeht. Diese Malerei ist verhältnismäßig einfach zu behandeln, aber nicht so wirksam wie das Fresko.

Die schärfsten Angriffe gegen das Fresko überhaupt hat in neuerer Zeit der Chemiker W. Ostwald gemacht. Er meint u. a.: ,,Daß die Vernachlässigung der Freskotechnik nicht etwa ein Zeichen eines kläglichen Niederganges der heutigen Kunst ist, sondern man hat das Fresko aufgegeben aus demselben Grund, aus dem man die Postkutsche aufgegeben hat: weil zweckmäßigere Verfahren es verdrängt haben. Dies bezieht sich sowohl auf die künstlerische Frage, wie auf die Dauerhaftigkeit[2]).''

Für die Beurteilung des Künstlerischen scheidet Ostwald vollständig aus. Erst jüngst äußerte Doerner: ,,Die Technik des Fresko ist viel wandlungsfähiger als man glaubt und durchaus nicht etwa bloß für altertümliche Stilisierung geeignet. Ihre Möglichkeiten sind bei weitem noch nicht ausgenützt und erlauben einen ungeahnten Umfang an Farbkraft und stofflicher Behandlungsweise im modernen Sinne[3]).'' Beachtenswerter sind Ostwalds Bedenken hinsichtlich der Dauerhaftigkeit des Fresko. Aber auch hier ist, was er als Chemiker vorbringt, durch die Wirklichkeit widerlegt und erledigt: wir besitzen gerade aus den Zeiten des reinsten Fresko, aus dem 18. Jahrhundert, wohlerhaltene Bilder; und selbst an den Außenwänden unserer Gebirgshäuser. Im übrigen gilt auch hier die Forderung Doerners: ,,Es müßten exakte Beobachtungen über das Verhalten verschiedener Mörtelmischungen und Farbaufträge gemacht, überhaupt derartige wirklich einwandfreie Feststellungen auf alle monumentalen Techniken ausgedehnt werden.''

Die Beschränkung der Palette, das stückweise Arbeiten, das Nachdunkeln der Farben sind keine grundsätzlichen Bedenken gegen die Freskotechnik. Jede Technik hat ihre Sonderart und darin ihre Grenzen — aber auch ihren Stil. Wenn die zeitgenössischen Maler auf das Fresko wenig

zurückgreifen, so beruht dies auf der gleichen Bequemlichkeit und Unkenntnis, die sie auch sonst in technischen Dingen zum Schaden der künstlerischen Wirkungen erweisen. Cornelius, Veit, Overbeck, die am Anfang des 19. Jahrhunderts sich um die alte Freskotechnik bemühten, haben damit ausgezeichneten Erfolg erzielt. Ein Werk des Engländers Taylor[4]), das über die Freskotechnik jahrelange Forschungen veröffentlichte, wurde bei uns kaum beachtet. Erst 1900 hat Sascha Schneider nach den dort gegebenen Regeln die Kirche zu Cölln bei Meißen ausgemalt. Die Fresken Marées im Neapler Aquarium, die unter den verschiedensten Schwierigkeiten erstanden, sind weniger als Fresko denn als Mauerteil gefährdet.

3. Die Technik der antiken Wandmalerei ist seit den Tagen Raffaels gesucht und umstritten und der Kampf um sie seitdem nie mehr ganz zur Ruhe gekommen. Durch die Untersuchungen des Architekten Wiegmann[5]) wurde die Frage in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts wieder lebhafter erörtert. Wiegmann brachte gegen die bis dahin vertretene Ansicht, daß es sich in der antiken Technik um eine Wachsfarbentechnik handelt, gewichtige Bedenken zugunsten des Fresko vor. Hierauf baute O. Donner[6]) weiter und erreichte im wesentlichen die allgemeine Zustimmung zugunsten des Fresko. Dagegen erhob sich 1893 der Münchener Maler Ernst Berger in einer Reihe von Aufsätzen[7]) für eine Verwendung von Wachs. Sofort meldete sich energischer Widerspruch[8]). Berger verblieb trotzdem bei seiner Ansicht[9]) und gab in einem umfangreichen Werke über die Geschichte der Maltechnik[10]) eine scheinbar wissenschaftlich begründete Darlegung seiner Auffassung, Seine Folgerungen beruhen aber auf einer nicht einwandfreien Übersetzung und Ausdeutung des Vitruv; wie denn Berger überhaupt nicht mit der nötigen Sachlichkeit in dieser Frage vorgegangen ist. A. W. Keim erreichte den Glanz antiker Wandmalereien auch ohne Wachszusatz, und Doerner erzählte der Münchener Akademiedirektor Ferdinand v. Miller, daß ein Südtiroler Maurer auf der Burg Carneid einen Freskogrund mit spiegelndem Glanz ohne Zutaten, aber unter Wärmeanwendung in seinem Beisein geschaffen habe. Andererseits scheinen auch die Vertreter der reinen Freskotechnik nicht durchweg im Recht zu sein, so daß das Problem noch nicht einwandfrei gelöst ist.

In derselben Zeit, da Berger alle seine Forschungen zusammenfaßte, schuf die Münchener Malerin F. S. Horman Bilder im Aussehen der antiken Wandgemälde, wie solche in Rom und Pompeji heute noch erhalten sind. Sie behandelt ihre Technik als Geheimnis, meint aber: die Lösung liege darin, daß alle Streitenden recht hätten. Man finde neben der Secco-

manier eine gemischte Technik und ebenso ein reines Fresko. Vor einigen Jahren glaubte nun Rolf Hausmann nach mehrjährigen Versuchen in Rom die Lösung gefunden zu haben[11]). Wir vermögen dieses Ergebnis nicht nachzuprüfen, wollen es aber wenigstens verzeichnet haben.

4. Schnorr von Carolsfeld, selbst ein tüchtiger Freskant, schrieb über diese Technik: „Die Freskomalerei ist ein treffliches Darstellungsmittel, und die Kunst hat ihrer Wiedereinführung unendlich viel zu danken. In ihrer Beschränkung liegt etwas, das zur Einfachheit und zur Strenge führt gleichsam von selbst; dadurch wurden die Bestrebungen derer (Overbeck, Cornelius u. a.), die die Kunst in ihren wesentlichen Beziehungen emporzubringen suchten und wirklich emporbrachten, ganz ausnehmend unterstützt[12])." Derselbe Schnorr erkannte auch, daß für leichtere Vorwürfe und Räume von weniger gemessener Stimmung als sie etwa Kirchen fordern, eine umfassendere und geschmeidigere Technik mit umfangreicherer Skala der Farbentöne notwendig ist. — Auch anderen erging es so. Hierin wurzelt der Hauptgrund, warum man sich für die pompejanischen Wandmalereien am Anfang des 19. Jahrhunderts stark interessierte. Aus der Meinung, daß es sich um Wachsmalerei handle, wurde besonders in dieser Richtung geforscht. Der französische Chemiker Montabert glaubte die alte Technik wiedergefunden zu haben und legte sein Verfahren in einem umfangreichen Werke dar[13]). Klenze der 1836 in Paris Proben dieser Malerei sah, war davon so sehr begeistert, daß er für die oberen Säle des Königsbaues der Münchener Residenz derartige Malereien durchsetzte. Sie erwiesen sich aber bald als unbeständig und befinden sich heute in bedauerlichstem Verfall, wie in vollständiger Veränderung ihrer ursprünglichen Farbwirkung. Damals entdeckte der Chemiker und Maler F. Xav. Fernbach[14]) ein ganz neues Verfahren der Enkaustik, in dem Schnorr die Kaisersäle ausmalte. Während Pecht[15]) die Bilder als „vergilbt und nachgedunkelt", „in der widerwärtigen Technik der Wachsmalerei ausgeführt" heruntersetzt, findet ein späterer Begutachter (1908), Berchtold Riehl[16]), die Bilder trefflich erhalten, Loslösungen oder Trübungen seien nicht zu bemerken, die Farben, selbst Grün und Blau, vorzüglich erhalten; der Wachston wirke sehr angenehm und stimme das Ganze wie ein feiner Firnis zusammen. Auch heute noch ist der technische Bestand vortrefflich. Die aesthetische Erscheinung beurteilen wir wegen ihrer bunten, süßlichen Farbgebung weniger günstig.

Das endgültige Urteil ist wohl noch nicht spruchreif, weil Schnorr unter dem beständigen Drängen des Königs und mit Hilfe zahlreicher

Schüler arbeiten mußte, was einer noch nicht genügend ausgereiften Technik keineswegs förderlich ist.

5. Das Bestreben, die Wandmalerei gerade von seiten der Technik weiter zu entwickeln, nahmen im damaligen München bald neue Forscher auf. Der Chemiker Joh. Nep. Fuchs und der Maler Josef Schlotthauer, die schon in der Kommission waren, die das Fernbach-Verfahren als würdiges Seitenstück zur Fresko-, Öl- und Glasmalerei bezeichnet hatte, schufen die Stereochromie[17]). Es ist dies die Farbenbefestigung mittels Wasserglas, worüber Fuchs die entscheidenden Forschungen angestellt hatte. Bei der Entscheidung, wie das Wasserglas als Bindemittel zu verwenden sei, gerieten die Entdecker in unheilbaren Zwist. So kam auch diese neue, verheißungsvolle Technik nicht zur Entwicklung. Im Münchener Nationalmuseum, wo Max II. in Fresko, Enkaustik und Stereochromie Historienbilder ausführen ließ, ist durch die Benützung der Räume für das Deutsche Museum ein vergleichendes Studium dieser Werke leider unmöglich gemacht.

A. W. Keim griff besonders auf Schlotthauers Untersuchungen zurück und entwickelte hieraus die „Mineralmalerei"[18]). Der Hauptvorzug dieser Technik besteht darin, daß die Grundierungen für die ganze Bildfläche auf einmal hergestellt werden, daß man das Bild im ganzen anlegen, vollenden, zusammenstimmen und retuschieren kann. Man arbeitet auf einer trockenen Zementkalkmörtelschicht, die mit Wasser beim Malen gut befeuchtet wird; also Naß in Naß. Die nachträgliche Fixierung verbindet die Farbe mit dem Grund und macht sie wetterbeständig. Die Farben selbst sind in ihrer Skala beschränkter als im Fresko. Die stilvolle und dauerhafte Wirkung hängt wesentlich davon ab, daß genau nach den Vorschriften des Erfinders verfahren wird. Da dies zumeist unterlassen wird, erstehen Mängel und hieraus erklären sich die weniger günstigen Urteile neben sehr günstigen, die die Entdeckung hoch rühmen. W. Lindenschmitts Erneuerung der „Schlacht bei Giengen", in den Münchener Hofgartenarkaden, ist ein allgemein zugängliches, vortreffliches Werk dieser Technik.

6. Von sonstigen Techniken kommt für das figurale Wandbild nur noch die Temperaübermalung auf Freskogrund in Betracht. Doerner, der beste Kenner all dieser Verfahren, sagt diesbezüglich: „Hier gibt es vielerlei Abarten und Möglichkeiten der Technik, die sich jeder nach seiner Weise zurechtlegen muß. Man kann natürlich auch auf ganz trockenem Verputz malen oder eine Kalktünche über ihn streichen. Kasein ist hier das gegebene Material. . . . Die Kaseinmalerei auf trockener Mauer ist verhältnismäßig einfach zu behandeln[19])."

Ästhetisch gilt jedenfalls als Norm, daß eine leicht zu gebrauchende Technik nicht zu Wirkungen führen darf, die dem Stil des Wandbildes widersprechen oder ihn gefährden. Das Dekorative verlangt stets eine gewisse Stilisierung.

7. Die Verwendung der Ölfarbe scheidet für die Wandmalerei aus. Hier droht der Ölfarbe ein ähnlich schneller Zerstörungsprozeß wie im Freien, wo sie durch den Wechsel von Feuchtigkeit und Trockenheit stark gefährdet wird. Da die Ölfarbe die Porenventilation der Mauer verhindert, wird in Räumen mit starker Menschenansammlung die Niederschlagsfeuchtigkeit von der hermetisch abgeschlossenen Mauer nicht aufgenommen; sie läuft an den Wänden als Wasser in förmlichen Rinnen ab. Dadurch bilden sich Schimmelpilze, die die Farbe lösen und ihr Wesen verändern. Die Ölfarben sind aber auch durch den in jeder Mauer oft jahrhundertelang wirksamen Ätzkalk und gewisse Salze bedroht; sie verseifen und zersetzen das Öl, wodurch die Farbe ihre Bindung verliert. Aber auch der dem Ölbild eigene Glanz erweckt Bedenken gegen seine wandmäßige Verwendung. Dieser Glanz gleicht sich nicht wie beim Mosaikbild innerhalb des Bildes aus; er erschwert vielmehr durch sein ,,Spiegeln" die Betrachtung und drängt das Ölbild in eine Lage, wo dieses Hindernis nicht mehr stört. Eine solche Situationsänderung ist beim Wandbild vielfach unmöglich, da es sich in einer unveränderlichen Verbindung befindet, die nur in seltenen Fällen keine Spiegelung ergeben würde. Da überdies das Wandbild bei seiner zumeist großen Ausdehnung auch eine große Spiegelfläche bilden würde, erstünde durch deren überwiegenden Glanz für die ruhige Wirkung der architektonischen Umgebung eine starke Beeinträchtigung.

Aber auch das Leben und die Eigenart der Wand werden durch den Ölfarbenauftrag zerstört; das Körnige, Lichtaufsaugende, Ruhige der Verputzfläche, das seinen besonderen Reiz hat, wird durch den Ölfarbenüberzug vernichtet und damit in seiner ästhetischen Wirkungsfähigkeit unmöglich gemacht. Außerdem widerstrebt der kalkige, steinhafte Charakter der Wand der Wärme und Geschmeidigkeit der Ölfarbe. Will man dennoch ihr verwandte Wirkungen im Wandbilde erzielen, darf dies nur mit solchen Farbmitteln angestrebt werden, die sich kraft der ihnen innewohnenden Fähigkeit hierfür in ungezwungener Weise eignen. Eine rein äußerliche Annäherung an die Ölfarbentechnik und deren Wirkungsweise ist eine der hohen Kunst unwürdige Nachahmung.

Wir verurteilen aus diesem Grunde allein schon die meisten Wand-

malereien der letzten zwei Generationen, die zumeist unter dem Einfluß der Ölfarbentechnik stehen; verurteilen aber auch die Wandbilder eines Puvis de Chavannes, der Ölbilder im Freskostile schuf und sie auf die Wand aufklebte, worin ihm Hodler leider folgte. Während jede Art von Wandbekleidung auch das eigene Wesen zur Geltung bringt, will das aufgeklebte Wandbild dies möglichst verwischen, ohne die Eigenart des Trägers voll zu erreichen. So ist es und bleibt es Surrogat, das empfindlich auf den Stil zurückwirken kann. Manche Unzulänglichkeiten Hodlers wären ihm durch das Fresko erspart geblieben.

Wenn Czapek[20]) dieses bei den Franzosen sehr beliebte Verfahren warm verteidigt, gilt außer dem von uns Gesagten, was H. Koch vom Standpunkt des Architekten dagegen einwendet: „Von einem mehr und mehr einreißenden Brauch, die Wandbilder in Ateliers auf Leinwand herzustellen, dann auf Putz aufzukleben, muß gewarnt werden, weil die Bilder dort nicht genügend den Bedürfnissen des Raumes angepaßt werden können und später eine andere Beleuchtung erhalten. Alsdann ist nicht zu verwundern, wenn sie eine ganz andere als die beabsichtigte und erwartete Wirkung hervorbringen. Ein für einen gewissen Raum bestimmtes Monumentalbild muß in diesem Raume entworfen und unmittelbar auf Putz möglichst mit Wasserfarben gemalt werden, welche nicht wie die Ölfarben nachdunkeln und eine größere Leuchtkraft haben[21])."

Unter die Wandmalerei rechnen Historiker, Ästhetiker und Künstler auch das Mosaik. Seiner Technik nach kommt es zunächst nicht als Malerei in Betracht, doch erreicht es in seiner Farb- und Formgebung einen der Malerei verwandten ästhetischen Eindruck. Da das Mosaik nicht so intensiv in die Mauer eindringt, wie die Farbe, sich vielmehr nach Art einer Bekleidung darüber hinbreitet, in seinem tatsächlichen Verbande aber inniger als irgendeine andere Wandverkleidung mit der Wand verwächst, eignet es sich in besonderer Weise als Wandschmuck. Zugleich erträgt es infolge dieser Verbindungsweise keine Isolierung, zumal gegenüber weißen Wänden; es würde uns in solcher Verbindung den Eindruck des Herausfallens aus dem Wandzusammenhange erwecken. Daher drängt das Mosaik die ganze Wand und ihre gesamte Umgebung zur Anerkennung und Verwendung seiner Art. Jul. Kurth[22]) hat die Hauptunterschiede der antiken und christlichen Mosaiken auf Grund eingehendster Untersuchungen im folgenden gesehen: die antiken Mosaiken sind vorzugsweise Pavimentschmuck, die christlichen Mosaiken Wandschmuck. Jene werden zumeist mit farbigen Steinchen, diese durch farbige Glasstäbchen her-

gestellt; dort ist der Untergrund fast durchweg weiß, hier blau oder gold, manchmal auch gelb oder schwarz. In der Antike herrscht das Ornament, in der christlichen Kunstübung das Figurale vor. Um die Wende des ersten Jahrtausends ist der Verfall soweit gediehen, daß man selbst in die Darstellungsmotive auf Vorlagen zurückgreift, und zwar auf die Handschriften, wodurch die Mosaiken ins Große übertragene Miniaturen werden.

Da wir es mit dem Mosaik als Wandschmuck zu tun haben, scheidet die antike Technik für uns aus. Der beherrschende Eindruck des Mosaiks ist ein Flächeneindruck. Er entsteht aus dem farbenklaren Hintergrund, in den die Darstellung eingelassen erscheint, was zugleich ihre dekorative Funktion verdeutlicht. Dieser flächenhafte Eindruck ergibt sich zunächst aus der Technik. Ist sie auch im einzelnen noch ebenso in Dunkel gehüllt wie jene des Fresko, so genügt für unseren Zweck doch die Tatsache, daß farbige Glasstückchen nebeneinander gereiht werden, die sich im Mörtelgrunde der Wand verfestigen. Durch dieses Nebeneinander ist die Farbenwirkung, auch wo sie auf Ton ausgeht, eine beschränkte und stets eine flächenhafte. Da inmitten der annähernd gleich großen Würfel die Linienführung nur durch scharfe Farbengegensätze erreichbar wird und bei starker Betonung der Silhouette diese einzig durch die Verbreiterung der Linie geschehen kann, sind die Farbflächen im Mosaik viel bestimmter nebeneinander gesetzt als im Fresko. Die intensive Kraft der Farben gibt in Verbindung mit der flächenhaften Formgebung der Farbe das Übergewicht, und so wirkt das Mosaik vielmehr als das Fresko nach der koloristischen Seite. Die Eigentümlichkeit des Materials verleiht der Farbe etwas Preziöses und Glanzvolles, die Technik etwas repräsentativ Bestimmtes und Sicheres. Vermöge der dem wirklichen Leben noch ferner stehenden Darstellungsweise, als sie im Fresko sich ausprägt, hebt sich das Ganze über den Eindruck des wirklichen Lebens ernergisch hinaus und paßt sich der Art und Wirkung seiner architektonischen Umgebung innig an. Dem Spröden und Kühlen des Glascharakters, der durch seine Reflexfähigkeit vom Lichte wohl das Leben nimmt, es aber vermöge seiner materiellen Eigenart verhärtet, wird durch die leergelassenen Spalten, zwischen den einzelnen Steinchen, Wärme und Ruhe zuteil. Sie wirken nämlich an sich dunkel und gleichen durch ihre aufsaugende Wirkung das Geflimmer der Reflexe aus. Durch ihre leisen Unebenheiten vermögen die Steinchen die Starrheit der Glasfläche in eine leichte Bewegung zu versetzen, was der Darstellung des Ganzen im Sinne eines übertragenen Lebens zugute kommt. Da die Linienführung durch das Eckige, Ab-

setzende, Prägnante der einzelnen Vierecksformen nicht ungehemmt dahingleiten kann, so wird auch die von ihr umschriebene Form härter, herber, steifer; daher verträgt das Mosaik eine viel weiter gehende Entfernung von der Natur als das Fresko nahelegt. Ungefähr gleichzeitige mittelalterliche Mosaiken wirken selbst bei fast erstarrter Stilisierung nicht so entnaturalisiert, als ähnlich behandelte Fresken. Eben deshalb empfinden wir Mosaiken, die die Wirkung von Tafelbildern anstreben, als Stillosigkeit, die eine virtuose Technik für einen äußerlichen Eindruck im Sinne des Effektes ausnützt. Die derartigen Altarbilder in St. Peter zu Rom lassen nicht etwa die Originale, die sie vertreten wollen, vergessen, vielmehr den Wunsch nach ihnen recht lebendig werden — obwohl an sich deren künstlerische Qualität nicht allzu hoch steht.

Das Ergebnis unserer Übersicht ist, daß jede Technik für das Wandbild zulässig ist, die sich als dauernd erweist und den Materialcharakter der Wand mitsprechen läßt. Im weiteren wird jene Malweise die beste sein, die dem formalen und geistigen Charakter des Raumes am besten gerecht wird. Und so gibt es auch unter diesem Gesichtspunkt keine Universaltechnik noch bindende Vorschrift für das Wandbild; andererseits ist ebenso gewiß, daß für den Stil des Bildes und Raumes, wie die dekorative Gesamtwirkung die richtige Wahl und Behandlung der technischen Mittel von einschneidender Bedeutung sind.

V. ABSCHNITT.

DIE GATTUNGEN DES WANDBILDES.

1. Kapitel.

DAS FLÄCHENBILD.

Nachdem wir aus der bisherigen Untersuchung drei Bildmöglichkeiten als dekorativen Wandschmuck erkannt haben, wollen wir im folgenden jeden Typus in seiner Eigenart und Wirkungsweise näher bestimmen.

Das Flächenbild ist die älteste und verbreitetste Form des Wandbildes, die sich am vielseitigsten entwickelt hat. Unabhängig von dem geschichtlichen Verlauf möchten wir die einzelnen Stufen herausstellen und in ihrer zeitlosen Verwendbarkeit erfassen. Dadurch wird manches Werk, das rein geschichtlich genommen primitiv erscheint, eine stilvolle Schöpfung. Andererseits ergeben sich Maßstäbe, inwieweit innerhalb einer bestimmten Stufe mit einheitlichen oder gemischten Flächenelementen gearbeitet wird.

Man bringt das Flächenbild gern in Beziehung zur Textilkunst, insbesonders zum Teppich, aber auch zum Glasgemälde und Mosaik, um aus solcher Verwandtschaft für dessen Gesetzlichkeit Richtpunkte zu gewinnen. Wir lehnen diesen Weg ab. Jene Gebilde werden von ihrem Stoff und dessen Bearbeitungsweise zur flächenhaften Darstellung gedrängt, gewinnen aber eben dadurch eine andere Formung als in der Malerei. Außerdem sind sie von Natur aus nicht unbedingt zur figuralen Form gedrängt. wie die Zeichnung und Malerei, die ihnen derartige Unterlagen liefern. Soll die Malerei trotzdem jene Darstellungsweise für ihre flächenhaften Gebilde zum Vorbild nehmen, kann sie das nur ganz im allgemeinen. Dies aber hat wenig praktischen Wert. Außerdem: welche der einzelnen Techniken soll gewählt werden? Hält sich die Malerei an die textile Kunst, so ist das keineswegs problemlos. Während die einen das

Gewebe als maßgebend erachten, bestreitet Semper das sehr energisch zugunsten der Nähtechnik und unterscheidet innerhalb dieser weitere Gattungen: ,,Die Skulptur und Malerei der Ägypter war eine auf Wänden ausgeführte Stickerei im Kreuzstich, mit allen stilistischen Eigenschaften der letzteren; — die seit Urzeiten in Asien übliche Technik der Malerei und Skulptur dagegen entsprach vollkommen demjenigen Stil, welcher der Plattstickerei angehört[1]).“

Schließlich ist ganz allgemein zu sagen, daß der Anfangszustand einer Technik keineswegs die endgültige Grenze für alle Zukunft bedeutet; Malerei und Plastik sind jedenfalls weit darüber hinausgegangen. Auch im Teppich selbst lassen sich verschiedene Entwicklungsstufen festlegen. Das Glasgemälde als eine Zusammensetzung aus einzelnen Glasstücken muß aus ihrer Abschlußfunktion den Flächencharakter energisch erhalten und darf deshalb auch in einzelnen Teilen nicht dagegen verstoßen. Die Flächenbildung der Malerei ist hierin ungleich freier. Durch die Scheibenzusammensetzung mittels Verbleiung wird das Glasbild auch in seiner Konturführung eigenartig beeinflußt. Das eiserne Gerüst aber, in das die Bilder eingespannt sind, drängt zur Aufteilung in Einzeldarstellungen, so daß sich innerhalb des Gesamtfensters zyklische Darstellungen ergeben. Das widerspricht im Grunde der Bildwirkung als solcher und bedeutet ein primitives Stadium des Wandschmuckes. Andererseits ist bemerkenswert, ,,daß die mittelalterlichen Künstler in keinem Lande und in keinem Jahrhundert die einzelnen Fenster als einen großen, zur Anbringung eines Zyklus passenden Platz angesehen, sondern jedes Fenster für sich behandelt haben[2]).“ Sie fühlten mit Recht, daß das Fenster als Wanddurchbrechung, auch wenn diese in gewissem Sinne durch die Malerei wieder aufgehoben wird, eben doch einen anderen Charakter hat als die fortlaufende Wand, die aus eben dem Grund den Zyklus fordert und fördert.

Das Mosaik scheint der Wandmalerei noch am nächsten zu kommen. Aber auch hier darf man fragen: warum soll sich das gemalte Bild nach dem musivischen Bilde richten, zumal es diesem doch als Unterlage der Darstellung dient? Es besteht allen diesen Vorbildern gegenüber keine innerliche Berechtigung, daß die freiere Malerei mit ihren reicheren Mitteln sich einer gebundeneren Technik anbequemt. Die Tatsache, daß das Wandbild unter gewissen Bedingungen eine flächenhafte Darstellung erfordert, genügt hierfür nicht. Wir suchen deshalb das flächenhafte Bild aus seinen eigenen Möglichkeiten zu entwickeln.

Das Problem liegt darin, wie sich Körperliches und Räumliches als

Einzelform, Gruppierung und Bildbau in die Fläche fügen. Des weiteren erhebt sich die Frage, ob diese Umwandlung des Dreidimensionalen in ein Zweidimensionales mit einer gewissen Naturtreue vereinbar ist oder ob wir nicht aus der ganz anderen Darstellungsweise des Flächenhaften eine ihr angepaßte Betrachtung walten lassen müssen, die von vornherein den naturalistischen Gesichtspunkt als Maßstab und Vergleichswert ausschließt. Wir sind durchaus der Meinung, daß sich das Flächenbild nicht um irgendwelche Naturtreue im Sinne des Dreidimensionalen zu bemühen braucht, sondern nur um die Treue gegen sich selbst. Die Wahrhaftigkeit der Kunst gegen sich selbst ist wichtiger als gegenüber irgendwelcher Natur des Darzustellenden. Dabei wollen wir diese aber keineswegs ausgeschlossen wissen und sind noch weniger für eine gewaltsame Veränderung der Wirklichkeitsform. Jedenfalls aber kann ihr nur soviel Berechtigung zuerkannt werden, als die Fläche aus ihrer Art hierfür zu leisten imstande, ohne daß sie sich aufgibt oder empfindlich beeinträchtigt wird. Man braucht das Flächenhafte nicht ängstlich aufzufassen: es genügt, wenn wir es als Grundelement der Darstellung durchspüren.

Indem wir von der einfachsten Form des Flächenbildes ausgehen, von der konturierten Darstellung auf farbigem Grund, läßt sich das Verhältnis von Malerei und Zeichnung nicht ganz umgehen. Klinger meint in seiner Studie „Über Malerei und Zeichnung“[3]: die Wandmalerei nähere sich der Graphik. Broder Christiansen geht diesem Gedanken nach, erweitert und vertieft ihn. Zuletzt kommt er zu dem Ergebnis: die Handzeichnung, die graphischen Künste, das Teppichbild, das Wandfresko fallen unter den Begriff Zeichnung, „weil sie sich einigen in dem Postulat den Flächencharakter des Bildträgers zu konservieren und weil die Zeichnung für dieses Postulat und seine Erfüllung typisch ist[4].“

Wir nehmen mit Broder Christansen die Zeichnung durchaus als selbständige Kunst, erachten aber dessen Wesensbestimmung als zu allgemein und in ihren Folgerungen geradezu als bedenklich. Wenn man sich rein instinktiv der ersten Wesensäußerung von Malerei und Zeichnung hingibt, empfindet man das Zeichnerische als eine strichmäßig helldunkle oder nur helldunkle Darstellung, die malerische Formung aber als eine flächig farbige Erscheinung. Dieses Grundgefühl erhält sich auch gegenüber einer farbigen Zeichnung: der Strich hat durchweg die Führung. Durch ihn ersteht die Form, die Farbe ergänzt nur, und zwar nicht so fast im gegenständlichen Sinn wie beim gemalten Bild, sondern als stark sinnlicher Wert dient sie nur zur allgemeinen Verlebendigung. Damit gewinnt die

Zeichnung auch von dieser Seite her etwas der unmittelbaren Wirklichkeit Entrückteres als das Gemälde. Der Strich ist wesentlich unfarbig, d. h. als Farbenwert gleichgültig, nur als Dunkelwert wirksam, der im Zusammenarbeiten mit dem Grund zum Helldunkel kommt. Damit hat das Gezeichnete, auch wenn es sich noch so sehr der Wirklichkeit nähert, immer etwas Auszugsmäßiges, Umschreibendes, Andeutendes, das zur vollen Wirkung mit unserer Illusionsanregung und deren Ergänzungskraft rechnet. Die Zeichnung bleibt immer irgendwie Zeichen. Bedient sie sich für solche Zwecke der Farbe, verbirgt diese nie deren nachträgliches Hinzukommen, ihren Ergänzungscharakter. Auch kann sie sich nur innerhalb der strichmäßig festgelegten Grenzen entwickeln, muß sich dieser und der besonderen Art der Strichweise stets irgendwie anpassen. Der Farbe bleibt also selbständige Auswirkung versagt. Auch das Licht hat sich mit seiner allgemeinen Verwendung als Helligkeit zu bescheiden; es erreicht im wesentlichen nur eine helldunkle Wirkung, die sich meist auf Schwarz-Weißwirkung beschränkt und jede andere Wirkung unserer Einbildungskraft überläßt. Dadurch wird die Zeichnung der Wirklichkeit gegenüber freier als die Malerei, ist aber andererseits für ihre Wirkung inniger auf die sachliche Mitwirkung und deren Ausdeutung angewiesen.

Eine zweite Eigenart alles Zeichnerischen liegt darin, daß es immer in den flächenhaften Grund eingetragen erscheint und dieser über sie hinaus wirksam bleibt; selbst wenn die Zeichnung sich bildmäßig begrenzt und zur Scheinheit abrundet. Indem aber der Grund eine solche Wirkung ausübt, an die wir auch innerhalb der Zeichnung erinnert werden, weist er in die Unendlichkeit der Fläche überhaupt hinaus. Deshalb sträubt sich die Zeichnung gegen den Rahmen. Bei knapper Rahmung, wie sie die Darstellung an sich verlangt, nimmt die Zeichnung etwas „Zugeschnittenes“ an und die Darstellung selbst wird bedrängt, während sie aus der Natur der Fläche, an der sie durch den Grund innigsten Anteil hat, etwas Ungehemmtes, Freiströmiges auch bei der bildmäßigen Begrenzung will. So fordert sie zwischen sich und dem Rand einen Spielraum oder „Passepartout“, der also nicht bloß Schutz ist. Das aber wirkt wiederum auf die Zeichnung im Sinne der Verdeutlichung und Verstärkung ihrer Wesensoffenbarung zurück: sie gewinnt aus der Art ihres Grundes etwas Imaginäres auch für sich und kann sich als Illustration ohne besondere Begrenzung einem Text einfügen. Das Bild drängt in seiner Fläche zur inneren und äußeren Begrenzung; beides gibt im engsten Anschluß der Rahmen.

So erkennen wir weiter, daß die verschiedenen Beziehungen des Grundes in der gezeichneten und gemalten Darstellung auch die Bilddarstellung beeinflußt. Schon der einfache Anstrich, der nun „Grundierung" wird, begrenzt die Bildfläche und deshalb drängt sie zum Rahmen. Er macht aus dem nur Zugeschnittenen ein bestimmt Zugeschnittenes, Geformtes. Von hier aus, von den durch den Rahmen betonten Rändern, wird das Bild abgelesen wie es vorher in sie hineinkomponiert wurde. Indem die Malfläche durch die Grundierung für die Malerei eigens bereitet wurde, hört sie auf, in jener Weise Grund zu sein wie in der Zeichnung; sie ist einerseits in der Form und im Format begrenzt, andererseits als Grund freier geworden, bleibt Bildunterlage und kann durch anderes ersetzt werden. So hat die Bildfläche aus sich keinerlei Bedürfnis noch Verpflichtung zur Erhaltung der Fläche. Begnügt sich das Bild mit der Fläche, muß es dieser sich anpassen, ist also hierin viel gebundener als die Zeichnung. Während diese Dreidimensionales in jeder beliebigen Weise geben kann, ohne daß die Fläche durchbrochen wird, muß das Bild alles vermeiden, was den Flächeneindruck durchlöchern oder gar aufheben könnte. Ob das Malwerk nun die Grundierung oder eine aufgelegte weitere Farbenschicht als Untergrund und Hintergrund der Darstellung benützt, ist gleichgültig; jedenfalls wird diese als Farbe empfunden und damit gestaltet sich schon die einfachste Konturierung zu etwas anderem als die gezeichnete Konturdarstellung; sie wird in die strenge Begrenzung und Organisation der Bildfläche einbezogen, muß sie irgendwie rhythmisieren und formen und wird von ihr wiederum bestimmt. Dadurch ist die einfachste Konturendarstellung auf der Malfläche etwas durchaus anderes als eine Zeichnung gleicher Art. Sie wird wesentlich als ein farbiges Gebilde empfunden und darnach gewertet.

So kann man aus der scheinbar gleichen Beziehung zur Fläche Zeichnung und flächenhafte Malerei nicht unter den gemeinsamen Begriff „Zeichnung" bringen; die weiteren Folgen des Vergleiches machen dies noch deutlicher. Während auf dem Zeichnungsgrunde sich jede dreidimensionale Illusion ermöglicht — zahllose Arbeiten der Graphik erweisen es — wird die Malfläche durch solche Darstellungen vollständig getilgt: es entsteht aus dem Flächenbild ein dreidimensional wirkendes Bild mit ausgesprochener Tiefenwirkung, oft von allseitiger Vertiefung. Bleibt aber das Flächenbild innerhalb des Zweidimensionalen, muß es auf die volle körperliche und räumliche Illusion verzichten, sich mit Andeutungen allgemeiner Art begnügen oder eine Umdeutung versuchen,

die wir als Konvention innerhalb ihrer beschränkten Darstellungsmöglichkeiten gelten lassen. Das Flächenbild erweist sich als ein durchaus eigenes Gebilde, schon in seinen schlichtesten Typen. Die farbigen Darstellungen der prähistorischen Höhlenbewohner gelten uns nicht als Wandmalereien, sondern als Wandzeichnungen.

Wandmalereien in der allereinfachsten Form der geschlossenen Umrißzeichnung mit rein linearer Andeutung der wesentlichen Innenformen, finden sich so selten, daß man sie beinahe als nur in der Theorie existierend erachten könnte; — was aber nicht gegen ihre Verwirklichungsfähigkeit sprechen würde. Immerhin ist uns aus Donaustauf ein Beispiel, sogar höchst wirksamer Art, bekannt. XVII 28

Solche Darstellungen eignen sich zum restlosen Anschluß an eine nur getünchte Umgebung oder eine Ornamentik, die streng linear ausgespart oder schabloniert ist. Auch fügt sie sich mit einfachen Wandbehängen gut zusammen, die sie vielleicht angeregt, ja geschaffen hat. Es ersteht eine schlichte und doch edel dekorative Stimmung, die auch dem bescheidenen Raum Haltung und Würde verleihen.

Ein zweiter Typ arbeitet energisch mit einer selbständigen Strichführung, die die Linie ihrer abstrakten, gleichmäßig schematischen Erscheinung entkleidet und sie nach Bedarf absetzt, wachsen oder abnehmen läßt, wodurch sie sich voller, schwelliger, lebendiger formt. Es wird jetzt eine gewisse Modellierung im ganzen spürbar, die zur Ergänzung nach einer leichteren Farbtönung verlangt. Diesen Typ veranschaulicht der hl. Lukas in der römischen Komodilla-Katakombe[5]). Die Linie hat in solchen Darstellungen durchaus die Führung. Sie erreicht für den Ausdruckswert und die Bildkraft der einzelnen Formen, für die rhythmische Gestaltung der Fläche und Anschlußfähigkeit an die Umgebung soviel, als sie die in ihrer Natur liegenden Möglichkeiten des Zarten und Kräftigen, des leise und leicht Bewegten bis zum schwungvoll Zügigen, des saftig Quellenden oder sich stramm Zusammenfassenden und Zurückhaltenden auszunützen vermag. Statt einer hauchhaften Tönung kann sich auch die Farbe, angeregt von der Kurvatur der Linie, voller geben. Dann erstehen geradezu impressionistische Wirkungen, wie in manchen Höhlenzeichnungen von Altamira oder in japanischen Malereien. Diese strichmäßige Modellierung erfolgt durch dunklere oder hellere Tönung der Hauptkonturfarbe oder durch verschiedenfarbigen Anstrich; Weiß wirkt gern für die Lichter als Erhöhung mit. Wesentlich innerhalb dieser Art halten sich jene Darstellungen, die die Farbe durch die Formkraft ihrer modellierenden Strich- XVII 29

lagen zurückdrängen. Sie wirken plastischer, aber immer noch flächenhaft. Damit wird auch die benachbarte Ornamentik zu einem gewissen Relief gedrängt.

Einen wesentlich farbigen Typ von silhouettenhafter Wirkung ergibt die einfarbig-gleichmäßige Füllung der Kontur, gleich dem modernen Plakat. Die grünen mit weißen Lichtern gehöhten Bilder zu Gottfrieds ,,Tristan und Isolt" auf Schloß Runkelstein[6]) (Tirol) veranschaulichen diese Art wirksam. Eine rhythmische Wirkung ersteht, wenn die gesamte Darstellung nicht auf eine gemeinsame Farbe eingestellt wird, sondern die einzelnen Gestalten ihre eigene Färbung besitzen. Eine weitere Steigerung und Differenzierung des Ganzen ergibt sich, wenn die einzelnen Teile eines Ganzen farbig geschieden werden, also z. B. Gesicht, Kleider, Waffen usw. sich mosaikhaft aneinander fügen. Damit ermöglicht sich die wirksamste Konkurrenz oder auch Zusammenarbeit mit Glasfenstern und Teppichen jeglicher Art.

Alle bisher erörterte Formgebung wird durch die Linie, die wesentlich nur als Umriß und Innenriß wirksam ist, sehr vereinfacht. Die ausgedehnte Fläche des Wandbildes drängt solche Darstellungsweise zu klarer, in sich zusammen gehaltener Vortragsweise, weil sich die Gebilde sonst nicht zu behaupten, geschweige denn Einfluß zu üben vermögen. Damit ersteht der Form der Zug zum Typischen und Bedeutenden, was auch dem einfachen Flächenbild eine geistig gehobene Wirkung verschafft. Die Haltung und Führung der Linie drängt die Farbe zur Selbstbescheidung und Vereinfachung, ihre ,,imitatorische" Verpflichtung und Bedeutung treten zurück; es entfaltet sich statt dessen ihre dekorative Auswirkung.

In dem zuletzt besprochenen Typ haben Farbe und Fläche durchaus die ästhetische Führung, auch wenn die Modellierung durch die Linie erfolgt, wie etwa in der Deckfarbenmalerei der romanischen Miniaturen. Wir empfinden die umschreibende und gliedernde Tätigkeit der Linie nur als Begleiterscheinung der bunten Flächengestaltung. Die Auswahl der Farbe ist eine selbständige: sie wird bald vom Inhalt her als irgendwie symbolisch, bald nur unter dekorativen Gesichtspunkten bestimmt. Ihr Umfang reicht von der bescheidenen Melodik einiger Farbtöne bis zur reich instrumentierten Farbensymphonie. Welche Fülle der Wirkung schon im frühen Mittelalt ermöglich war, beweist ein Blick in Wilperts Monumentalwerk.

Die Farbe vermag auch formal ergänzend zu wirken: sie kann ungeschickte Verkürzungen oder sonstige Mängel der flächenhaften Darstellung bemänteln, ausgleichen, wenigstens angleichen.

Als eine Zwischenstufe der farbigen und linearen Darstellungsform können jene zahlreichen Wandmalereien gelten, die im Anschluß an Mosaiken den Kontur bandartig breit führen und auch innerhalb der Form die Modellierung ähnlich geben. Der Eindruck ist der einer farbigen Zeichnung mit voller Flächenfüllung. Vortreffliche Beispiele dieser stilvollen Art sind die Fresken in Prüfening, St. Emmeram zu Regensburg und vom Nonnberg. XVII 27 XVIII 30, 31

In anderer Weise wirkt das Lineare bei Cavallini und Giotto. Obwohl die Formgebung im wesentlichen durch farbige Abtönung geschieht, hat doch der Umriß in der Einzelform und -gruppe noch die Führung für den eigentlichen Rhythmus der Fläche und ihrer ganzen Dynamik: aus dem stärkeren Relief, das die Farbe modelliert, verfestigt sich der Umriß, wird er kräftiger und spanniger. Es gibt aber auch eine farbige Darstellung, die zur Lockerung, ja Lösung der Formgrenzen drängt. Hierin liegen wiederum verschiedene Möglichkeiten: von einer Malerei, deren Formen sich gegen die Ränder loser begrenzen bis zum völligen Verschleifen, zum Ineinanderübergleiten der Flächen und Massen, gibt es mannigfache Abstufungen. So auch in ihrer flächenhaften Haltung: von der vollständigen Anerkennung der Wand bis zu deren voller Durchformung, die jetzt ungleich inniger und eingreifender vor sich geht als in der plastisch abtastbaren Art des Giotto und Cavallini. Diese gliedert in einem parallelen Verlauf, jene innerhalb des Wandkörpers. In der Sixtinischen Kapelle kann man an Michelangelos Fresken den Übergang von dem mehr plastischen ersten Teile, zum losen zweiten Teil und den malerischen Lünettenbildern sehr anschaulich verfolgen. Für die streng flächenmäßige und rein malerische Darstellung liefern Tizians Bilder in der Scuola di Santo (Padua) reife Belege; die malerisch-reliefmäßige Gestaltung veranschaulichen die Fresken Piero della Francescas in Arrezzo. Wie selbst impressionistische Malerei, vor allem durch die gleichmäßige Helle der Farbe, ihre „Blondheit", für Flächenbilder in Betracht kommen kann, zeigen unter diesem Gesichtspunkt Bilder von Humbert u. a. im Pariser Pantheon. Noch gefügiger für einen rein flächenmäßigen Bildschmuck erweist sich der Pointillismus. Rysselberghe hat in manchem solchen Wandbilde eine lichte, duftige Gobelinwirkung erreicht, die sich neben besten französischen Webereien des Rokoko behauptet. XIX 32, 33

Zur Ergänzung dessen, was über die einzelnen Formen entwickelt wurde, ist noch der Komposition und Raumbildung zu gedenken.

2. Der Kompositionswert des Wandbildes hängt im allgemeinen nicht

von der flächenhaften oder dreidimensionalen Bildgestaltung ab. Das Bild als solches gewinnt hieraus nur eine bestimmte Kompositionsweise. Wer unter der Bildkomposition schlechthin eine möglichst naturgetreue Entfaltung des Bildinhaltes versteht, muß alle Bildkomposition bis zur Entdeckung der Linearperspektive als unvollkommen erachten. Dieser beschränkte Standpunkt, der lange genug das Kunstwerk einseitig nach dieser naturalisierenden Echtheit gewertet und dadurch ganze Kunstepochen, wie die ägyptische und mittelalterliche, als primitiv hinstellen mußte, wird innerhalb des eigenen Gebietes durch die natürlichere Licht- und Luftperspektive des Impressionismus abgetan. Die Kompositionen eines Marées und Cézannes von den modernsten Schöpfungen ganz zu schweigen, würden darnach mehr oder minder gekünstelt, also unkünstlerisch erscheinen.

Die vollendete Komposition ist jene, die einen Inhalt über seine geistigen Beziehungen hinaus zu solcher rein anschauungsmäßigen Einheit bringt, daß deren Teile in notwendigem formalem Zusammenhang und gegenseitiger Verdeutlichung stehen. Dies aber kann im Flächenbild durchaus erreicht werden. Das Problem liegt an anderen Stellen: inwieweit drängt die flächenhafte Darstellung zu einer bestimmten Anordnung und wie rechtfertigt sich diese aus dem dekorativen Zweck? Inwieweit stellt eine solche Bildkomposition eine Besonderheit dar und läßt sich diese vielleicht nicht doch ins Absolute erheben? Inwieweit kann auch im Flächenbild eine Annäherung an das freiere Tafelbild mit seinen realistischen Formen erreicht werden, ohne daß die dekorative Funktion leidet?

Soll das Räumliche ausgeschaltet bleiben, gibt es nur ein Neben- und Übereinander der Formenanordnung und -beziehung. Eine noch nicht voll entwickelte Kunst sieht sich dadurch zu möglichst reiner Vorder- und Seitenansicht gedrängt; gereiftere Stufen können Dreivierteldrehungen wagen und erreichen durch sie einen körperlichen und geistigen innigeren Zusammenhang, zumal in der gereihten Komposition. Der Anschluß des Nebeneinander an das Darüber und Darunter kann durch streifenmäßige Anordnung, lineare Züge der Gesten und Handlung oder durch die geschickt über die Fläche verteilten Hauptelemente des Bildes, unter denen eine gewisse Dynamik die bindende Einheit schafft, erreicht werden. Nehmen wir eine solche Kompositionsweise aus der Gesamtentwicklung des Bildes als primitiv, so ist sie es keinesfalls für die bewußte Flächendarstellung. Diese erreicht mit solchen Mitteln eine innerhalb des Zweidimensionalen durchaus erklärliche und in sich genügende Bildform. Anders

verhält es sich, wenn wir nur an das Nebeneinander denken. Die rein streifenmäßige Abwickelung ist außer für prozessionale Motive sicher eine primitive Bildkomposition; anders steht es um die lateralen Ordnungen der Reihe, des Rhythmus, der Symmetrie, des Gleichgewichts und der Eurhythmie.

Vom Standpunkt des Architekturschmuckes aus sind sie alle wertvoll und wirksam: sie schaffen Gleichmaß, Ruhe, Würde und kommen dem statischen Wesen des Bauwerks, seinen horizontalen und vertikalen Dominanten aufs passendste entgegen. An sich aber sind sie nicht gleichwertig für die Bildkomposition überhaupt. Reihung und strenger Rhythmus haben für das selbständige Bild immer etwas Stückhaftes, weil die Begrenzung durch das Gegenständlich-Inhaltliche nicht immer auch eine formale Geschlossenheit mit der gleichen Notwendigkeit erzwingt. Wir empfinden sie deshalb im Tafelbild leicht als eine unvollkommene Bildordnung, selbst wenn die entwickeltere Kunstübung durch überzeugende Drehungen und Wendungen eine innigere Bindung der gereihten Elemente ermöglicht. Außerdem sind bei solcher Beschränkung nur verhältnismäßig wenig Themen darstellbar. Der architektonische Verband rechtfertigt meist die äußerliche und innere Reihung, er zieht sie in die Gebundenheit seiner Flächen- und Raumformen hinein und einigt sie so für Auge und Auffassung zu einem Ganzen. Für die Darstellung selbst ersteht aus so gemessener Bindung zugleich mit dem gehaltenen Leben der Architektur ein stark Repräsentatives: denken wir an die Ältesten, Apostel und Heiligen der christlichen Kirche, etwa nur in den Apsiden.

Die symmetrischen Anlagen erfreuen sich durch die bestimmte Beziehung verwandter Teile zu einem Mittelpunkt oder Mittelstück der Konzentration und Teilung zugleich und werden damit selbständiger. Welch hohe Wirkung selbst im Tafelbild der symmetrischen Reihung beschieden ist, zeigt die vollendete Form der ,,Santa Conversazione" in der italienischen Renaissance.

Benützt man die lateralen Motive zur Veranschaulichung des innersten Bildgehaltes gerade aus ihrer Wesensart heraus, dann können sie organischer Ausdruck des Geistigen im Sinne höchster Bildhaftigkeit werden. Von solcher Art ist Hodlers ,,Parallelismus". Die Sehnsucht des Weibes nach dem Mann entwickelt er in einer gespannten Mädchenreihe, die nach einem Jüngling sich wendet: jede Einzelne gibt die geistige und leibliche Bewegung gesteigert an die nächste weiter, bis in der letzten zugleich der gesättigte Gesamtstrom vor dem Jüngling in zusammengefaßter Zurück-

XX 34

XX 35 haltung endigt. „Die Enttäuschten“ und „Lebensmüden“ nehmen für die Entwicklung des Grundgedankens und seiner Stimmung die symmetrische Reihung, durch leise Änderungen den Unterklang eines herben Rhythmus erzeugend. Zunächst erscheinen uns diese Männer nur als Einzelexistenzen, ganz ins Eigene versunken und vergraben; bald aber klären sie sich als variierte Teile eines Gesamten, das sich an ihnen nur entfaltet. Noch stärker wirkt der innere und äußere Zusammenhang und Ineinanderklang in einer Symmetrie mit betonter Mitte. Im „Tag“ soll das werdende,
XX 36 im Höhepunkt etwas verweilende und dann abklingende Leben, der Gang des Lichtes und seine Macht über das menschliche Wesen dargestellt werden. Zwei sehnsüchtig sich aufrichtende Frauen wenden sich mit erwachender Gebärde nach der Mitte, wo eine Dritte in verzückter Ekstatik sich ganz entfaltet und zugleich gebannt das volle Innewerden verkörpert. Die beiden rechts nehmen von dem gleichen Erlebnis wie in einem sich bedeckenden und verhüllenden Gestus Abschied. Es ist, als ob die eine Frau den Auf- und Abstieg ihres Lichtstrebens und Erlebens vor uns entrollt, als ob wir in ihr und mit ihr das menschliche Erleben des Lichtes überhaupt innegeworden wären. Schließlich wird es ein Symbol alles erwachenden, erwachten und verglühenden Lebens, des Lebens schlechthin — und das in durchaus anschauungsmäßiger Weise, durch die erschöpfende Ausnützung des kompositionellen Grundmotivs. In der „Eurhythmie“ veranschaulicht sich das rein körperliche Wohlbehagen einer rhythmischen Körper- und Gruppenbewegung, die gleichsam einen Augenblick vor uns haltmacht. Mit solcher Ausnützung seines Eigengehaltes wächst die laterale Ordnungsweise über das Gebundene ihrer Art in das Absolute, ohne etwas von ihrer dekorativen Einfügungsfähigkeit zu verlieren. Den Verband, aus dem sie erstanden, vermag sie dadurch zu den feierlichsten Wirkungen zu bringen.

Wenn das Flächenbild auch nur mit geringen, ganz allgemeinen Tiefenanregungen arbeitet, kann es seine Kompositionsweise bedeutend erweitern. Durch geschickte Auswahl der Ansicht, Überschneidungen und geringe Höherstellung einzelner Formen gelingen ihr sogar auswölbende Gruppierungen wie der Reigen — z. B. der Reigen in A. Lorenzettis „Segnung des guten Regimentes“. Das Übereinander ermöglicht Gruppen, die sich in einer horizontalen Richtung entwickeln und mit anderen gleicher Art in Beziehung treten. Schaltet man im Übereinander noch Pläne ein, so kann durch die Einfügung von Gruppen auf und zwischen ihnen der Bildbau weiter bereichert werden. In der volleren Reliefgestaltung wird

durch die gerundetere Einzelform eine innigere Verklammerung, Verschlingung und Durchdringung der Gruppenelemente erreicht, wodurch die Gruppen in sich und mit anderen fülliger, kraftvoller, spanniger, lebendiger werden. Die Grenze liegt in der Erhaltung des Gesamt- und Flächeneindruckes.

Eine allseitig freie Komposition wie im Tafelbild kann das Flächenwandbild aber auch dann nicht erreichen, wenn das Körperliche und Räumliche möglichst Wirklichkeitsnähe in die Flächen zu bringen weiß, weil eben der Flächeneindruck unbedingt erhalten bleiben muß. Das bindet die Komposition aber nicht nur, sondern rechtfertigt sie auch, ja macht sie stilvoll innerhalb ihrer besonderen Verwendung und Bedeutung.

3. Die Raumdarstellung ist für die Komposition an sich und nach dem bisher Angedeuteten von mitbestimmender Bedeutung. Aber wir müssen uns bewußt sein, daß im flächenhaften Wandbild aus der Vereinigung der körperlichen und farbigen Darstellungselemente, aus ihrer Stilisierung, auch das Räumliche nur allgemein aufzutreten braucht, ja vielfach so nur auftreten darf. Man wird sogar sagen müssen, daß aus der jeweiligen Formgebung nur eine gewisse Art der Raumverdeutlichung zulässig ist.

Am einfachsten ersteht die Andeutung eines Räumlichen durch die farbige Andeutung einer Situation. So geben die einflächigen, wesentlich raumlosen Bilder in den frühmittelalterlichen Fresken den Himmel blau, den Standpunkt durch irgend eine Linie oder einen Streifen, der sich vom Hintergrund scheidet. Ein wirklicher Raumeindruck wird im Flächenbild durch das klare Übereinander in der Gruppe, durch geschickte Verteilung einzelner Formen im Sinne kulissenhafter Ersatzstücke und dazwischen gestellte Figuren erreicht. In einem horizontal geschichteten Übereinander kann sich so eine ganze Landschaft entfalten. Fügt man die Figuration derart ein, daß sie zugleich mit der Umgebung gesehen wird, ergibt sich eine stark wirklichkeitsmäßige Bilddarstellung. Es ist dies die Art, wie sie Puvis de Chavannes für das ausgehende 19. Jahrhundert entwickelt hat.

In der reliefmäßigen Anlage läßt sich das Räumliche durch Schichtung und gegenseitige Verklammerung von Menschen und Plänen gewinnen. Hat das Konturale eine so starke Führung wie etwa bei Giotto, so gewinnt dadurch die Klarheit des Raumbildes wesentlich. Diese Kompositionsweise und Raumschichtung veranschaulicht besonders glücklich die Beweinung Christi in der Arenakapelle. Der langgestreckte Leichnam des Herrn ergibt eine deutliche Horizontale; die Form ist flach modelliert.

XXI 37

Die Frauen am Haupte und zu den Füßen verankern diese Richtung. Die vor Christus sitzende Gestalt, die allerdings nicht ganz in die Ebene gezwungen ist, vereinigt sich mit den genannten Frauen zu einer Flächenausweitung über Christus hinaus. In die Lücken schieben sich gleichfalls nach der Breite entwickelte weitere Teilnehmer. So wird die ganze vordere Gruppe zu einer Fläche, die mit der Wand parallel läuft. Die zweite Schicht ist auf gleiche Weise eine Flächenschicht, mit Ausnahme einiger Köpfe in der oberen linken Bildecke. Den Übergang von dem ersten zum zweiten Plan übernehmen die zwei schon genannten Frauen der ersten Schicht, die sich mit ihrer Gestalt in solche der zweiten Schicht schieben und so das Auge zu jener hinübergeleiten. Von hier aus dringt es weiter nach dem Hintergrund. So gelangen wir allmählich in die volle Tiefe. Weil dies aber durchwegs mittels Flächenelementen erreicht wird, ist auch der Gesamteindruck ein flächenhafter. Besonders merkwürdig ist, daß Giotto die Möglichkeit, daß der blaue Himmel als Loch wirkt, dadurch nicht aufkommen läßt, daß er über ihn eine Anzahl fliegender Engelchen verteilt, die durch die ganze Art ihrer Anordnung und Bewegung in die Vordergrundsfläche gebracht sind.

Was wir sachlich in einer gewissen Stufenfolge entwickelt haben, verläuft geschichtlich nicht mit solcher Konsequenz, weder im ganzen noch innerhalb einzelner Perioden.

4. Die uns bekannte Wandmalerei Europas, einschließlich Byzanz, gibt sich von der noch erhaltenen Antike bis gegen das Ende des 14. Jahrhunderts wesentlich flächenhaft. Der mehr ziererische Illusionsstil mancher pompejanischen Bilder gehört nicht hierher. Innerhalb dieser Zeit entwickeln sich die aufgezeigten Arten aber keineswegs folgerichtig, vielmehr in einem Auf und Ab, im Gegeneinander, sich mischend und durchdringend; bis zur Gotik. In Italien findet sich eine einheitlichere und reichere Gesamtform, sie wird aber immer mehr von linearperspektivischen Elementen bedroht; bis am Anfang des 15. Jahrhunderts die Eroberung des wirklichen Raumes das Flächenbild vollständig zerstört. Die Hochrenaissance bringt aus ihrer allgemeinen Vereinfachung und im bewußten Anschluß an die Architektur Flächenbilder vollerer Art, die sich gegen das Barock hin stark plastisch ausformen, um dann der Illusionsmalerei zu weichen. Das 19. Jahrhundert greift am Anfang auf die Renaissance zurück, verliert aber schnell wieder das Gefühl für die Wand. Erst am Ende des Jahrhunderts wird aus einer neuen Malerei und unter dem Einfluß einer neuen Baukunst das flächige Wandbild

wieder aufgenommen und weiter entwickelt. Neue Möglichkeiten läßt die Gegenwart erhoffen.

Wenn wir im folgenden mit ein paar Strichen ein ungefähres Bild von all dem geben wollen, beansprucht dieser beiläufige Versuch nicht den vollen Wert einer summarischen Gruppierung, da hierfür gewichtige Voraussetzungen fehlen: selbst bedeutsame Zeitabschnitte liegen nur in territorialen Untersuchungen bloß, bei vielen hervorragenden Werken muß die Entscheidung von Fall zu Fall getroffen werden. Die folgende Übersicht will nur als eine Veranschaulichung unserer systematischen Betrachtungsweise genommen sein.

Die hellenistisch-römische Wandmalerei, wie sie in den handwerklichen Ausklängen der pompejanischen Wandbilder erhalten ist, arbeitet farbig: meist in stark plastischer Modellierung linear wirkend, doch auch malerisch bis zu impressionistischer Gelöstheit. Eine Besonderheit bieten jene Einzelfiguren und Gruppen, die sich dunkel von hellem Grund oder hell von dunklem Grund reliefmäßig abheben, aber durch die weit gespannte Fläche, in die sie einbezogen erscheinen, noch den flächenhaften Gesamteindruck ermöglichen. Diese Arten übt auch die Volkskunst der Katakomben. Sie findet sich ebenso in den höheren Leistungen der römischen Kirchen bis zum Verfall der antiken Kunst. „Der Übergang von dem umrißlosen, flüchtigen, aber freien Pinselstil zum früheren mittelalterlichen, abgemessenen Umrißstil vollzieht sich allmählich, indem die dunklen Schattierungsstriche sich auf die Hauptlinien der Gestalten zurückziehen und hier schließlich schematisiert werden[7].“ Schon nach Konstantin vereinfachen sich die farbigen Mittel der Modellierung zu braunen oder rötlichen Tönen, mit festen Umrissen. Mit dem 5. Jahrhundert tritt diese immer noch farbige Formung zugunsten der stilisierenden Linie mehr und mehr zurück. Im 6. Jahrhundert wirken die byzantinischen Mosaiken auch auf die Formgebung: die Zeichnung versteift sich, die Gestalten werden mager, länger und flacher, es verliert sich die Fähigkeit und Lust, Pläne zu geben und richtig zu verwenden. Gegen Ende des Jahrhunderts wachsender Verfall der Malerei in den noch in alter Pracht bestehenden Kirchen. Die Verhärtung und das Leererwerden der Flächen schreitet im 7. Jahrhundert weiter, doch finden sich einzelne hervorragende Leistungen z. B. in Santa Maria Antiqua am Forum, das für die Zeit vom 7.—10. Jahrhundert „ein ganzes Museum frühmittelalterlicher Malereien“ bietet. Im allgemeinen überwiegt gerade in der Wandmalerei allmählich der einheimische Einfluß, um im 8. Jahrhundert nach Zahl und Wert überragende Schöpfungen zu

erreichen. Es ist ein wesentlich einflächiger Stil, der aber für die Innenform die verschiedenste Strichbehandlung übt. Daneben wechseln in farbigen Streifen und kleineren Flächen mosaikhaft arbeitende Stücke mit selbst impressionistischen, wie der Cherubim in S. Maria Antiqua. Ein Beweis, wie sehr ein gemeinsamer Stil fehlt. Ein anschauliches Bild gibt für Rom Wilperts 4. Band. Der starke allgemeine Verfall im 9. Jahrhundert führt im 10. Jahrhundert zur Verrohung der Form und auch zur dekorativen Verschluderung, die im 11. Jahrhundert in Rom noch anhält. Erst nach dem Normanneneinfall von 1084, der viele Erneuerungsarbeiten notwendig machte, setzt der Aufschwung wieder ein. „Die Überreichung der Reliquien des hl. Klemens", in dessen Basilika, zeigt diesen Stil von der Wende des 11./12. Jahrhunderts; die noch schlanken, aber nicht mehr schemenhaften Gestalten sind linear entschieden geformt, sorgfältig getönt und beinahe exakt im Innenriß: es fließen hier die Formen der byzantinischen Mosaizisten und der einheimischen Buchmalerei, namentlich jener der Mönche von Monte Cassino zusammen. Von der gleichzeitigen Wandmalerei des Ostens, die in der Kiewer Sophienkirche[8]) in einem charakteristischen Zyklus erhalten ist, sagt Wulff: „Noch ganz von den Gesetzen der monumentalen Flächenkomposition beherrscht, die ein wohl abgewogenes Ausbreiten der Figuren und eine fast ebenso strenge Beschränkung auf andeutende Wiedergabe des Schauplatzes fordert wie das Mosaik[9])." Die Freskotechnik nimmt zunächst die musivische Art der Modellierung auf und erreicht damit seit der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts alle Wirkungen, die wir in den Bildern von Prüfening, St. Emmeram u. a. wiederfinden. Daneben geht die formgebende Linie weiter. Sie erstrebt im 13. Jahrhundert in krauser Zügigkeit vor allem mit Hilfe des Weiß mehr Körperlichkeit. Gleichmäßige Helligkeit breitet sich über die Fläche, die nun in Plänen sich deutlicher scheidet. Im Weltgericht von Grottaferrata (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts) zeigt sich das gleiche zackige und schlangige Lineament wie im Ausgang der nordischen Romanik. Aus der Mischung des Byzantinischen, Einheimischen und des allgemeinen Fortschrittes wird das Gefühl für die wachsende Rundung durch das hierfür geeignetere Mittel der Farbtönung erstrebt. Cavallini in Rom und Giotto in Toskana sind gleichzeitig Zeugen und glänzende Vertreter dieses Reliefstiles, der auch die noch symbolisch wirkenden Bauteile und Landschaftselemente in die Fläche zu bringen weiß. Bei den Giottisten wird die perspektivische Entwicklung der Architektur, mit der sich Giotto in der Hauptsache noch abgefunden hatte, eine Klippe für die Flächenhaftigkeit des

Bildes. Ihre Bilder machen unter dem Gesichtspunkt einen vielfach wirren Eindruck, bis am Anfang des 15. Jahrhunderts die voll ausgenützte Linearperspektive durch einen möglichst dreidimensionalen Eindruck das Flächenbild zerstört. Die byzantinische Kunst, die in ihrer frühesten Stufe ähnlich der westlichen verläuft, im 14./15. Jahrhundert durch Vervielfältigung der Gründe, Einstellen der Gestalten in tiefere Pläne, raumfüllende Glieder bei hohem Horizont und selbst kleinere Hintergrundsfiguren einerseits von der Fläche loskommen will und doch keine einheitliche Bildanschauung erreicht, zeigen sehr interessant die Fresken von Mistra[10]). Dennoch muß ich gestehen, daß sie auf mich ungleich flächenmäßiger wirkten als gleichzeitige italienische Werke.

Die nordische Wandmalerei gibt sich von den Karolingern bis gegen 1400 durchaus flächenhaft, und zwar überwiegt bis gegen Ende der romanischen Periode der Umrißstil, der zuerst mit deckfarbiger Fläche, seit dem 12. Jahrhundert in wachsender Steigerung mit der Linie arbeitet und nur wenig Farbenschattierung besitzt. So sind die ottonischen Schöpfungen von Goldbach und Oberzell rein deckfarbig und wirken mehr farbig als zeichnerisch; dadurch zwingen sie sogar schlechte Verkürzungen, z. B. die des Sitzens, in die Fläche. Im Romanischen dringt die Kontur bald energisch durch. Zunächst erscheint eine wesentlich einflächige Malerei auf farbigem, oft vertieftem Grund. Die Umrisse sind dunkel gehalten, die Fleischteile weniger, die Gewänder ausgesprochener in Farbe modelliert. Die Form- und Ausdruckskraft dieses Stiles stellt sich durchaus auf dekorative Gesamtwirkung ein. Nicht anders steht es in Frankreich. Die besten Fresken vom Anfang des 12. Jahrhunderts, jene von St. Savin (Vienne) und die verwandten von Vic (Indre-et-Loire) aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, zeigen in ihrer schattenlosen, klaren, flächenhaften Art die entschiedene Vorherrschaft der Linie[11]). Auch im Norden findet sich ein den Mosaiken verwandter Stil, der Lichter und Schatten in breiten Bändern gibt und mit farbig abgestuften kleinen Flächen zu einer mehr koloristischen Wirkung zusammenwächst.

In solchen Werken kommt die einfache, edle und würdige Monumentalität bester Romanik zum Ausdruck, z. B. in den Bildern von Prüfening und St. Emmeram in Regensburg, ganz besonders in jenen des Westbaues des Nonnbergklosters zu Salzburg. In diesen Werken läßt sich auch ersehen, wie innerhalb weniger Jahrzehnte der lineare Stil seine höchste Steigerung bis an die Grenze des Malerischen erreicht hat. Fortgeführt wird aber das Lineare, das am Ende der Romanik in einen unruhigen,

brüchigen Zickzackstil der Gewänder übergeht, der sich in der folgenden Gotik beruhigt und klärt, aber auch dünner und schwächer wird. Das meiste und beste von gotischer Malerei immer noch in Tirol, wo man aber überall Giotto spürt.

Das Flächenbild der Hochrenaissance gleicht besten pompejanischen und römischen Wandbildern aus der ersten Kaiserzeit: eine durchaus reliefmäßige Abrollung der Szene in wenig Schichten auf meist freiem Hintergrund. Ein ideales Beispiel bietet die Ausmalung der Farnesina durch Raffael und seine Schule, vorher schon Michelangelos zweiter Teil der Sixtinischen Fresken, besonders in den Lünettenbildern. Tizian hat in der Scuola S. Antonio zu Padua und Piero della Francesca zu Arezzo in malerischer Gesamthaltung auch die Landschaft in glänzender Weise hereingezogen. Der Fortschritt dieser Bilder besteht vor allem in der lebensvollen Einzelform und vollendeten Komposition. Die Caracci greifen in der Galerie Farnese auf Michelangelo zurück, aber mit starker Ausnützung der Landschaft. Obwohl die hochplastische Formung durch die Farbe in der Fläche erhalten werden konnte, spricht sie doch sehr stark und gewinnt dadurch den Anschluß an die gemalte und wirkliche Skulptur des Raumes. In diesem Zusammenklang besteht der ästhetische Hauptreiz dieser reifen Schöpfung, die zugleich ein eminentes Beispiel für die plastische Tendenz des Barock darstellt. Die wachsende Freude am Illusionären löst auch diese Form des Flächenbildes auf. Als R. Mengs im Protest gegen die Rokokomalerei seinen Parnaß in der Villa Albani wieder an die Renaissance anschloß, erreichte er doch deren dekoratives Verständnis nicht: sein Bild fällt von der Decke herunter, während die älteren den Parallelanschluß an die horizontale Abschlußwand erstrebten und erreichten. Glücklicher waren hierin manche Nazarener, vor allem Cornelius. Ihm galt nach eigenem Geständnis[12]) die plastische Wirkung als eine Haupteigenschaft des Bildes, aber stets im Anschluß und Zusammenklang mit der Wand. So tief dieser Meister den Geist des Wandbildes erfaßt hatte und so bewundernswert er in einzelnen Leistungen, namentlich der Münchener Glyptothek, die dekorative Aufgabe meisterte, Neues bot er nicht. Eine etwa mögliche Entwicklung seiner Schüler verhinderte der öde Realismus der folgenden Geschichtsmalerei, bei der Cornelius mit Recht den ,,Verderb im Pinsel" sah. Erst Puvis de Chavannes fand nach zehnjähriger mühevoller Arbeit zum Flächenbild zurück, dem er möglichst alle Wirklichkeitselemente sichern wollte, die in der zweidimensionalen Bildform beschlossen sind. Wie schwer dem modernen Künstler die Bildreduktion aufs Flächenhafte

geworden, zeigt auch die Entwicklung Brangwyns[13]), der über Puvis hinaus das Figürliche und Kompositionelle bis zur teppichmäßigen Ornamentik auflöste. In Deutschland haben die Scholle-Künstler, vor allem Fr. Erler, in solcher Art das Wandbild gepflegt, aber ihre Herkunft aus der zeitgenössischen Illustration, insbesondere dem Steindruck, nie verleugnen können. Erlers Linie hat nirgends die Spannkraft, die die Wand und Architektur fordern, seine Färbung wirkt zu dünn, sie ist ohne eigene Herrschermacht. L. v. Hofmann bleibt allzu oft der bunte Tafelmaler; Beckeraths pointillistische Bilder in der Bremer Kunsthalle erreichen nicht die Leichtigkeit und den gobelinhaften Charme von Rysselberghe. Der französische Versuch, den Pleinairismus fürs Wandbild auszunützen, ist in den diesbezüglichen Bildern des Pariser Pantheon und vor allem in den Malereien Besnards mißglückt. Im kleineren Maßstab hat nur M. Denis in der Ausmalung eines Musikzimmers für St. Germain etwas Erfreuliches erreicht, allerdings schon unter Gaugins Anregungen. Außer Puvis und Brangwyn irren alle anderen Modernen darin, daß sie mehr Bilder als Wandbilder geben. Es tritt schon formal keine genügende Bewältigung der Wand ein und von der darstellerischen Zurückhaltung, die mit einem „animer les murailles" zufrieden wäre, ist vollends nichts zu spüren. Einen neuen, stilvolleren Weg als alle bisherigen ging Hodler, indem er auf die Linie zurückgriff. Damit erreichte seine kraftvolle Art die Rhythmisierung der Fläche, die Stilisierung der Farbe, die Vereinfachung der Komposition, wie in den besten mittelalterlichen Wandbildern, aber in durchaus neuer Form. Wie er gerade kompositionell über die Vergangenheit hinauswuchs und so dem Flächenbild auch das Bildmäßige in vertiefter Weise eroberte, dessen haben wir schon gedacht.

Die modernste Malerei, die überhaupt zur Fläche zurückstrebt, wird auch dem flächenhaften Wandbild weitere Möglichkeiten erschließen.

Überschauen wir den geschichtlichen Verlauf im Sinne eines Wertungsversuches, so ist ganz allgemein zu sagen, daß das mittelalterliche Flächenbild in seiner dekorativen Leistung jede spätere derartige Form weit hinter sich läßt. Das Gefühl für das Wesen der Wand und ihre jeweilige besondere Aufgabe, ihr Zusammenhang mit anderem und dem Ganzen des Raumes waltet mit instinktiver Sicherheit. Alle Möglichkeiten der zweidimensionalen Bildkomposition sind im Mittelalter entwickelt worden und auch deren zyklischer Zusammenschluß auf einer Wand wurde vielfach in befriedigender Weise erreicht; im letzteren Falle durch die farbige Einheit. Die aus dem architektonischen Verband sich ergebenden Bildformate

wurden in den vertikalen und horizontalen Lagen prinzipiell organisch gefüllt. Für das Bild selbst wurde jener Stil gefunden, der sich aus der wirklichkeitsentrückten Art der zweidimensionalen Darstellung und ihrer Verbindung mit der Architektur als ein besonderer ergibt. Das Gegenständliche, Inhaltliche ist hier nicht so wichtig wie im freien Bild und andererseits in seiner Entwicklung weniger gebunden als dieses, weil es ähnlich wie das illustrative Schwarz-Weißbild nicht über alle naturalistischen Ausdrucksmittel verfügt. Daran gemessen erscheinen die Wandbilder der Renaissance und folgenden Zeit bis in die unmittelbare Gegenwart, außer den Werken Hodlers und was die jüngste Kunst versucht, mehr als nachträglich stilisierte Tafelbilder denn als ursprüngliche Wandbilder: es wird aus der Not des architektonischen Verbandes eine dekorative Tugend zu machen versucht.

Sollen wir nun zum mittelalterlichen Wandbild zurück? Hierin so wenig wie in einer anderen Kunstgattung zur Kunstübung irgendeiner Vergangenheit. Wohl bleiben die mittelalterlichen Wandbilder durch ihre allgemein gesetzliche Bedeutung für die Form, Komposition und Bildart eine hohe Schule aller flächenhaften Wandmalerei, aber jede Zeit muß sich die besondere Form immer wieder selbst erobern. Jene braven Archaisten, die aus der Nachbarschaft alter Wandbilder sich an deren Art glauben heranstilisieren zu müssen, sind gelehrte Restauratoren am unrechten Platz.

2. Kapitel.

DAS BÜHNENBILD.

Für die moderne Malerei gilt als Dogma, daß das Wandbild „ideale Tapete“ sei. Jedes nicht flächenmäßige Bild wird als Wandschmuck abgelehnt. Selbst ein so allseitig die Probleme durchdenkender Ästhetiker wie Br. Christiansen meint: „Die Auffassung des Innenraums würde peinlich verletzt, wenn der Flächencharakter der Wand seine Anschaulichkeit verlöre[14].“ Was einer bestimmten Zeit aus ihren Bedingtheiten als einzig wahr erscheint, braucht es nicht für alle Zeiten zu sein. Tatsächlich gibt es viele, selbst hochberühmte Wandbilder mit dreidimensionaler Wirkung des Körperlichen und Räumlichen, zumal in der Renaissance und im 19. Jahrhundert; Bilder, die sich nicht unwesentlich unterscheiden.

Liegt dort nur eine naive Weiterentwicklung des Wandbildes vor, das im einseitigen Fortschritt der naturalistischen Bildgestaltung der dekorativen Pflichten und Fähigkeiten vergessen hat oder entstanden die neueren Werke nur aus einer falsch verstandenen Monumentalität, die sich mit der Füllung der Wand aller weiteren Rücksichten auf diese und den Raum enthoben halten? Liegen nicht doch in den Bildern dieser Gruppe gewisse Gesetzmäßigkeiten, die mehr oder weniger begründbar sind und auch erfüllt wurden? Wir sind dieser letzteren Meinung und bezeichnen solche Bilder als „Bühnenbilder". Damit soll nur ganz allgemein ihr tiefenmäßiger, raumhafter Eindruck gekennzeichnet sein, nicht aber ist die Bezeichnung so zu verstehen, als ob ihre Wanderschließung den wirklichen Raum irgendwie fortsetzen oder in die freie Natur hinausleiten möchte. Die Umrahmung dieser Bilder verhindert die Auffassung, daß die Architektur mit illusionistischen Mitteln weitergeführt werden will; sie läßt das Bildmäßige klar erkennen, das nur als solche Erscheinung und mit den ihm zustehenden Möglichkeiten den Raum schmücken will.

Den Unterschied der bühnenmäßigen und illusionistischen Bildgestaltung zeigt sehr anschaulich die Camera degli sposi zu Mantua. Kristeller[15]) bezeichnet in seiner gründlichen Monographie Mantegnas jene Raumausstattung als eine „illusionäre". Er ließ sich hierbei offenbar von der Tatsache bestimmen, daß der Raum durch die Malerei freier und weiter wurde. Aber das genügt nicht: es müßte sich der Raum durch das Ineinander von Architektur und Malerei selbst erschließen und weiter wachsen, wie im Barock und Rokoko. Nur in der Decke ist durch den Aufbau über einer kreisrunden Öffnung ein solcher Eindruck versucht. Doehlemann[16]) ist offenbar auch unserer Ansicht; denn er spricht von der Decke als einer Illusionsmalerei „kleineren Stils", die ihm fast ein Werk „heiterer Laune" dünkt.

Weil das Bühnenbild durch seine Dreidimensionalität in den wirklichen Raumeindruck tiefer eingreift als das Flächenbild, ist es in seiner Auswirkung gebundener. L. Ziegler meint zwar in seiner geistvollen „Florentinischen Introduktion": „Die Malerei als reine Flächenkunst vermag die Bedeutung des architektonischen Raumes nicht abzuschwächen oder gar zu unterdrücken; das Dreidimensionale ist davor bewahrt, von der Fläche in seinem Wesen beeinträchtigt zu werden. . . . Bei Räumen der Architektur und der Malerei überwiegt die Verschiedenheit gleich am Anfang derart, daß die Gefahr eines Konfliktes sehr gering ist, ja für die Architektur selbst außer Betracht kommt[17])." Diese Auffassung irrt. Als rein

flächenmäßige Gestaltung erzwingt die Malerei selbst beim vollen Gebrauch von Wirklichkeitselementen keine Raumstörung, wie die Bilder von Puvis einwandfrei erweisen: es herrscht für unser Auge durchaus die Zweidimensionalität vor. Andererseits ist Tatsache, daß ein Licht- oder Farbenfleck in das Bild und damit auch in die Wand „ein Loch" schlagen kann. Eine Wand vermag selbst bei flächenhafter Formbehandlung eine empfindliche Störung ihrer Homogenität zu erleiden, wenn in einem Bild die Farbe asymmetrisch genommen ist: ein peinliches Gefühl des Schwankens ersteht an der Fassade des München-Schwabinger Krankenhauses durch eine derartige Gegensätzlichkeit in der Färbung der beiden oberen Bilder. Um so leichter können Bilder mit ausgeprägter Raumgebung der Wand und dem Raum gefährlich werden. Was für das Bild als solches erlaubt, ja eine Tugend wäre: daß es aufs Wesentliche des Inhaltes entschieden hinlenkt, kann im dekorativen Bild eine empfindliche Beunruhigung, ja Zerstörung des architektonischen Raumeindruckes hervorrufen. Indem wir das Wandbild durch Malgrund, Format, Art der Rahmung und Umgebung mit dem Raum geeint wahrnehmen, wird das Räumliche des Bildes ein Teil des Wirklichkeitsraumes, mit dem wir es zur künstlerischen Einheit verknüpfen. Selbst ein Tafelbild, das sich durch seine Rahmung doch als eine selbständige von seiner Umgebung getrennte Existenz zu erkennen gibt, vermag diese durch ein zu Schweres, zu Großes, zu Lichtes oder Dunkles zu stören. Die Bilder der Alten, die fast durchweg eine dekorative Note haben, weil sie aus ihrer ganzen Umgebung herausgewachsen sind, fallen in modernen Räumen nicht selten auf und heraus. Wenn im Dogenpalast zu Venedig eine solche Wirkung nicht eintritt, beruht dies auf jener dekorativen Grundeigenschaft; noch mehr aber darauf, daß die Bilder die ganze Wand einnehmen und im übrigen als Tafelbilder, die sich der Wand nur als Hängegelegenheit bedienen, klar erkennbar sind. Selbst L. Ziegler fordert trotz seiner Auffassung, daß es der Malerei freisteht, „sich zu ihren Absichten jeder leeren Wand zu bedienen", ein „dekoratives Minimum".

Wir müssen also für das Bühnenbild, das sich größerer Freiheiten als das Flächenbild erfreut, unbedingt gewisse Bindungen verlangen.

Zuerst kommt die Architektur in Betracht. Wir haben früher bereits entwickelt, daß Räume von bestimmter Anlage die ummantelnde Funktion der Wand entbehrlich machen: sei es, daß der Architekt selbst durch eine entsprechende Gliederung, in Pilastern, Gesimsen, Rippen und Gurten mehr das Tragende, das Dynamische als das Umhüllende der Wand heraus-

stellen will; sei es, daß er für eine solche malerische Gestaltung des Raumes die Voraussetzungen bietet. Damit ist aber nicht gesagt, daß das Bild die freiwerdende Wand beliebig beanspruchen darf. Es schuldet der besonderen Bedeutung der betreffenden Wand und ihrem architektonischen Verband die Rücksicht des Schmuckspenders für den Schmuckträger: die Tiefenanregungen des Bühnenbildes haben eine gewisse Rücksicht und des weiteren ein Zusammenarbeiten mit dem Raum zu üben, den sie schmücken wollen und sollen.

2. Zunächst müssen wir uns klar werden, wie die Tiefenanregungen und Raumeindrücke zustande kommen. Im reinen Flächenbild wirkt die Tiefe nur andeutungsweise mit Hilfe der gegenständlichen Inhalte und Beziehungen der einzelnen Bildelemente. Im Reliefbild, etwa des Giotto und dann der Hochrenaissance, wird das Räumliche durch die Rundung des Körperlichen und seine Schichtung wohl spürbar, aber nur in geringem Maß: die Flächeneindrücke überwiegen die Tiefenanregungen so sehr, daß der sinnliche Grundeindruck der Ebene durchaus vorherrscht. Der Raumeindruck als dreidimensionale Ausdehnung ersteht erst, wenn zwischen Vorder- und Hintergrund eine solche Entfernung eintritt, daß wir uns in das Bild hineintasten müssen, das Auge eine streckenhafte Bahn geführt wird: von vorn nach rückwärts oder umgekehrt, nach der Seite oder nach mehreren Richtungen.

Die Malerei bedient sich hierfür der naturalistischen Mittel der Linear-, Farben-, Licht- und Luftperspektive, die nur mit Hilfe der gegenständlichen Erfahrung wirksam werden. Eine zumal für die Wandmalerei stilvollere Art Tiefeneindrücke unmittelbar auszulösen, ergibt sich durch die Konstellation der Figuren, mit Hilfe von Farbe und Licht, wie es die moderne Malerei übt: im Impressionismus und in der Kunst eines Marées, Cézanne und dessen Nachfolger.

Das alte Flächenbild wurde wegen der wachsenden Fähigkeit Architektur innerhalb der Bildkomposition richtig darzustellen, immer mehr um seinen Charakter gebracht, ohne daß eine einheitliche Tiefenwirkung erreicht worden wäre. Diese ergab sich erst im 15. Jahrhundert mit der zielbewußten Linearperspektive. Allmählich entwickelten sich die verschiedensten Raumansichten und Raumentfaltungen, wobei das räumliche Erlebnis bald durch ein bestimmt geformtes Räumliches, bald durch die Handlung innerhalb des Räumlichen primär vermittelt wird; auch die das Raumerlebnis im einzelnen bestimmenden Faktoren sind sehr mannigfaltig. Sie sind keineswegs gleichwertig und noch weniger gleichgültig für die

Verwendung im Wandbild. Noch jahrhundertelanger Arbeit bedurfte es, bis eine vollständig einwandfreie Darstellung auch für die verwickelteren Situationen gefunden war.

Die einfachste, aber keineswegs absolut wirksamste Raumgestaltung ist jene mit Hilfe von Architekturelementen. Entscheidend ist hier, wie überhaupt, inwieweit das Räumliche als solches in seiner besonderen Existenzweise sichtbar wird. Gibt sich die Architektur nur als Aufriß oder sind ihre Eindrücke mehr das Ergebnis kulissenhaft verwendeter Versatzstücke, die der beschreibenden Andeutung einer Örtlichkeit dienen, so tritt die Empfindung der Dreidimensionalität nicht ein. Zahlreiche Bilder der italienischen Frührenaissance erweisen das Ungenügende solcher Raumbildung und Raumbindung. Zucker[18]) hat in diesem Sinn auf die Entwicklung bei Fra Angelico hingewiesen, bei dem sie keineswegs eine Besonderheit, aber durch den konsequenten Verlauf aller drei Stadien anschaulich zu verfolgen ist. Die Halle, welche in der ,,Verkündigung" des Pradomuseums die Szene umgibt, rahmt diese bloß, obwohl sich der Bau nach rückwärts fortsetzt. ,,Nur die formale Funktion des reinen Aufrisses spricht mit." Als bloße Kulisse wirkt die Wand im ,,Richtgang des heil. Stefanus" (Nikolaus-Kapelle des Vatikans): die Handlung zieht der Wand entlang. Erst in der ,,Verkündigung" des San Marco-Fresko wird die Handlung in den Raum einbezogen und von ihm allseitig umfaßt.

Die nächste und klarste Raumbildung ist die nischenartige, wie sie Raffael an der einen Fensterwand der Stanza della Segnatura wählte. Eine weiter entwickelte Form bietet jene der heutigen Reliefbühne: eine breite, aber seichte, in sich geschlossene Räumlichkeit. Die Frührenaissance benützte sie gern für die Darstellung des Abendmahlsaales; so Castagno, Ghirlandajo, Cosimo Rosselli, und im Übergang zur Hochrenaissance Lionardo, dann G. Nic. Manni in S. Onofrio, Sarto u. a. Das Cinquecento gleicht durch seine Vordergrundsdarstellung der Figuren das Räumliche stark der Fläche an — Luini im Sposalizio zu Saronno, während das Quattrocento die Szene nicht ungern in die Mitte oder in den Hintergrund versetzt und so räumlich verdeutlichend wirkt.

Eine starke Tiefenführung ersteht aus Innenräumen, Straßen- und Platzansichten durch die Verjüngung der Raumform in gerader Ansicht. Bald schichtet sich der Raum in Säulen und Pfeilern, Häusern und Gassen hintereinander, bald übernimmt diese Funktion die Gruppierung; bald wirken beide zusammen wie in der anschaulichen Bibliothekgründung des Melozzo in der vatikanischen Galerie. Bald baut sich der Raum in Kuben

nach der Tiefe wie in der Schule von Athen, bald buchtet er sich aus wie in der Disputa. In der Schule von Athen gibt eine freiere Verteilung der Handelnden immer noch Pläne, im Borgobrand erfahren wir das Auseinander des festgefügten Raumes durch einen bewegten Vorgang. Während die Frührenaissance solche Räume gerne keilförmig zuspitzt, durch die Füllung mit Agierenden und Betonung der Seiten mit aufgereihten Menschen verstärkt, besonders Pinturicchio in Bildern der Libreria, sorgt die Hochrenaissance für einen wieder zur Fläche zurückfindenden Hintergrundsabschluß. Auch Ghirlandajo ist hierin wie in anderer Hinsicht schon auf dem Wege des 16. Jahrhunderts. Doch erzwingt er, wie Lippi in Prato und besonders Filippino, das Räumliche gern durch eingestellte Vollarchitekturen, was die Klarheit des Raumbildes und seine statische Ausgewogenheit empfindlich beeinträchtigt. Während der Raum in allen bisher genannten Fällen ruhig bleibt oder sich gemächlich und schrittweise entfaltet, nimmt er in anderen Bildern einen raschen Verlauf, sinkt und fällt er ruck- und stoßweise nach der Tiefe oder wird er durch die in ihm Handelnden aufgerissen. Wir fühlen uns von ihnen mit hineingeschoben, -gerissen, -gewirbelt. Mantegna schafft in manchen Fresken der Eremitani-Kapelle zu Padua solche Eindrücke mit den reinen Mitteln der Linearperspektive, scharf, kantig und plastisch polternd, Raffael drängt uns durch das huschige Licht am Boden und das züngelnde Geflacker an den Kuppelrändern von dem Vordergrund der Heliodorvertreibung nach der Tiefe des weiten Raumes, wo wir zur Ruhe kommen. Andere geleiten in sanften Übergängen aus einer offenen Halle den Blick in die freie Natur. In der Landschaft lassen sich dieselben Typen des Räumlichen und seines Verlaufes nachweisen. Perugino gibt die „Kreuzigung“ von S. M. Maddalena dei Pazzi zu Florenz im Sinne der Reliefbühne. Ghirlandajo führt in der „Berufung der ersten Jünger“ (Sixtina) vom fest verankerten Vordergrund in tiefer Schichtung zum Horizont mit dem entschieden abschließenden Berg. Für die malerisch lichtmäßige Behandlung seichter Gründe sind anschauliche Beispiele Masaccios „Zinsgroschen“ und die Bilder des Piero in Arrezzo, zumal seine „Vision Konstantins“. Claude Lorrain erschließt die Tiefe ähnlich, der Impressionismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts formt den Raum in seiner Allseitigkeit auch schon im fragmentarischen „Ausschnitt“.

XXII 39

Einen schärferen Raumeindruck als die zentrale Ansicht vermittelt die Verlegung des Fluchtpunktes nach der Seite bei festgehaltener Mittellinie des Räumlichen. Auch diese asymmetrische Komposition hat ver-

schiedene Grade. Bei Pinturicchios ,,Reise des Piccolomini nach XXII 40 Basilea" schlitzt die plötzliche Wendung des Reiterzuges den Raum schräg nach rechts auf, in Bildern des Tintoretto wird er durch die Diagonale der Handlung oder eines Gegenstandes z. B. eines Tisches, verstärkt durch die Lichtführung, wie durch eine sich öffnende Tür aufgestoßen. Gegen die stärkeren Massen und ihre Bewegung kommt die zentrale Anlage des Raumes nicht mehr auf. Ruhiger wirkt eine übereck gestellte Kulisse in XXIII 41 Masaccios ,,Schattenheilung". Sie wird teils durch die Gestalten in ihrer Schrägführung noch weiter betont, teils schwenken diese in die Vorderfläche ein. Eine seitliche Erstreckung des Raumes selbst, wie sie im späteren Barock und in zahlreichen Bildern des 19. Jahrhunderts beliebt wird, bietet wohl die stärkste Tiefenanregung, hat aber auch oft etwas Stückhaftes und Launisches an sich. Man möchte sagen, sie paßt besonders für Themen mit verschrobener Inhaltscharakteristik wie in Hogarths ,,Moderner Heirat".

Eine Sonderart der asymmetrischen Raumansicht bilden jene Raumgestaltungen, die Geschlossenes gegen Offenes, Gefülltes gegen Lockeres, Großes gegen Kleines, Helles gegen Dunkles ausspielen und damit oft starke Tiefeneindrücke erreichen, aber auch Knickungen im Raumeindruck hervorrufen — besonders unangenehm in der ,,Vermählung" des Domenico di Bartolo (Ospedale della scala) in Siena: der rechte größere und gefülltere Raum drängt mit der Haupthandlung nach dem Vordergrund, der linke kleinere weist nach der Tiefe, wo an der Rückwand beide ihre ungefähre Einheit finden. Gozzoli verbindet in S. Gimigniano den Konvent und Garten in einer Szene, um den heil. Augustin als Lehrer und Gelehrten zu zeigen. Fra Angelico stellt in der Doppelhandlung des predigenden und verurteilten Laurentius einen horizontalen Raum gegen eine schräge Kulisse, u. dgl. mehr.

Eine besondere Raumwirkung ersteht dem Bild aus seiner Höhenlage, wenn diese mit berücksichtigt wird: damit ergeben sich die Konsequenzen der Ansicht von unten. An Hochwänden kann dies nur zu stark abfallenden, nach rückwärts versinkenden Räumen führen, wie sie Mantegna etwa im ,,Richtgang des Jakobus" zu Padua gegeben; weshalb er in den nächsten Bildern davon abging. Günstiger entwickelt sich die Tiefe in Deckenbildern, zumal bei gewölbten Formen und insbesondere bei solchen, die selbst einen Raum einschließen wie das Kugelgewölbe, weil hier auch die Architektur zum Blick nach der Höhe drängt. Solche Bilder brauchen nicht notwendig Illusionsbilder zu sein; so wenig wie jene in der

vertikalen Ebene. Über ihre dekorative Sonderwirkung müssen wir uns eingehender äußern. Der in Obenansicht gegebene Raum ermöglicht weite Ausspannungen, birgt aber die Gefahr, daß der Bildraum den Rahmen sprengt, weil die Darstellung nach vorn drängt. Hier haben im Anschluß an Cézanne die Modernen ein neues Mittel gefunden, in dem sie den Raum wohl aus dem Hintergrund der Bildfläche herauswachsen lassen, aber den Blick immer wieder dahin zurückdrängen, indem sie die Szene nach rückwärts verbauen.

Wir kommen damit zu jener Art von Raumbildung, die von den naturalistischen Mitteln der Perspektive absieht und dennoch Räumliches, ja das Räumliche in seiner Reinheit erreichen: als Ergebnis der gegenseitigen Beziehungen von Gegenständlichem und Figürlichem. Eine solche Art gab Marées. Er hat sich darüber auch theoretisch geäußert: „soviel wir von einer sichtbaren Welt mit einem Blick umspannen können, ist in seiner Grundform allemal eine horizontale Fläche, von welcher einzelne Gegenstände vertikal ins Himmelsgewölbe aufragen. Aus dieser Art der Betrachtung ergibt sich, daß jede natürliche Gesamterscheinung ein Netz von führenden und begleitenden horizontalen und vertikalen Linien ist, in welchem die einzelne Erscheinung hauptsächlich durch die Modifikation ihrer Lage auf den Gesichtssinn wirkt[19]).“ Bei solcher Auffassung können schon einzelne Figuren durch die Art ihrer kubischen Entfaltung einen Raum gleichsam punktieren. Wir gewinnen bei Marées in mancher sitzenden Gestalt den Eindruck, als ob sich um sie eine stereometrische Raumform spanne. Im Zusammenwirken mehrerer solcher Gestalten unter sich und mit den Zwischenräumen tut sich der Gesamtraum vielfältig auf, wie ein Gefache, in das wir hineinsehen. Es wird sein Leben, seine Dynamik an den Rauminhalten und durch sie sichtbar und strömt auf diese zurück. Dadurch ergibt sich eine viel innigere Verbindung von Raum und Raumfüllung als durch die Linearperspektive, deren Anordnungen an jenen gemessen leicht etwas künstlich Gestelltes annehmen. Ähnlich Marées betont auch Cézanne die Bedeutung der Senkrechten und Wagrechten, denen er noch mit der Diagonale zu Hilfe kommt. Außerdem arbeitet er gern mit der Aufsicht und dem entschiedenen Abschluß des Raumes nach rückwärts. Unter seinen Nachfolgern und Fortsetzern hat vor allem Derain die Anregungen des frühen Kubismus fruchtbar gemacht und damit die Raumbildung und Raumanschauung weiter geklärt: ausholende Kurven, gestraffte Flächen, exakte Kuben formen den Raum zu einem greifbaren Gebilde, erfüllen ihn außerdem durch das Gegenständ-

liche mit Spannungen und Entladungen. Eine den Modernen verwandte Methode übte Greco; nur verwendet er nicht die Fläche, sondern plastisch gerundete Formen, die mit Hell und Dunkel und manchmal auch mit der Farbe den Raumbau bestreiten. Er gibt einfache und ineinandergeschichtete Raumgebilde: aus dem Steilmotiv der Auferstehung erwachsen ihm Trichter, aus horizontalen Entfaltungen läßt er Schluchten und Buchten und Höhlen erstehen und ineinandergreifen. Greco meistert auch Räume von starker Dynamik und Ausweitung zu klarer Anschauung. Ein schönes Beispiel solcher Art ist der „Laokoon", den gerade hierin selbst Monographen des Künstlers nicht ganz verstehen. So meint A. L. Mayer[20]), das Wesentliche sei die Aktdarstellung, die sich aber aus dem Thema restlos erklärt. Andererseits spürt Mayer Beziehungen zu Marées, bezeichnet aber trotzdem gerade den Laokoon als „am unerfreulichsten". Und doch veranschaulicht Laokoon, wie er die sachliche Hauptperson ist, auch formal das künstlerische Problem in nuce: in ihm tut sich der Raum so auf, wie er sich im ganzen Bild entfaltet. Das rechte Bein des Priesters mündet am linken Knie des einen Sohnes und betont damit dessen Bein. Von ihnen aus staffelt sich über den Oberschenkel des Vaters und dessen paralleles Schultergelenk die Schräge nach dem anderen Sohn. Dessen Leib schiebt sich als Liegefigur aus leichter Horizontale in die Diagonale. Ihr antwortet von links die sich aufbäumende Geste des Bruders und die bogenhaft nach der Tiefe gespannte Schlange. Das Helldunkel-Geflamme der Hintergrundswolken lodert in fahrigen Zungen empor und wölbt sich beinahe nach dem Vordergrund. Hier verankern sich die seitlichen Figuren mit deutlichen Vertikalen im Bildrand. Des Laokoon Bein und Unterleib wächst mit ihnen zur Ebene zusammen, hinter der ein zweiter Plan spürbar wird: in dem Jüngling rechts, im dunklen Hintergrund links. Und nun spannt sich das wellige Land des Mittelgrunds nach der Tiefe des Horizontes. Jede Stellungseigentümlichkeit der Handelnden hat ihre räumliche Bedeutung; Handlung und Umgebung wachsen ineinander zum unlöslichen Gewebe, tragen und federn ineinander.

XXI 38

Indem wir so die Haupttypen der bildmäßigen Raumgestaltung entwickelten, haben wir aber noch nicht alles bedacht. Während das Tafelbild in der Entwicklung des Räumlichen und seines Inhaltes durchaus frei ist, die jeweilige Art der Lösung sich nur aus sich selbst zu rechtfertigen braucht, muß das Wandbild aus seiner räumlichen Gebundenheit und besonderen Situation gewisse Rücksichten nehmen, ohne die jenes Zusammenwirken unmöglich ist, das die Grundlage der dekorativen Wirkung bildet.

3. Zunächst entscheidet der Raum als solcher und dann als Raum besonderer Art, welche Tiefeneindrücke er erträgt oder fordert. Ein Raum, der sich in kleinen Dimensionen hält und für die Beschauung eine knappe Distanz gewährt, erträgt wohl nur ein Bild von geringer Tiefe und maßvollem Relief des Figürlichen: bei der innigen Verbindung des Wandbildes mit seiner Umgebung übertragen wir deren Volumen unwillkürlich auf die Bilddarstellung und machen es zum Maßstab für seine Tiefenanregungen. Deshalb irrt Wedepohl, wenn er meint: „daß die Distanz im Bild ganz unabhängig von dem Platz, an dem es sich befindet, gewählt wird. Ausschlaggebend ist einzig und allein die der jeweiligen künstlerischen Absicht entsprechende Größenabstufung und das Maßverhältnis der Gestalten untereinander. Auch bei Wandgemälden, die unveränderlich am Platze bleiben, gilt das eben Gesagte[21]).“ Mit Recht meint A. von Öttingen[22]) in seiner Studie „Das Beurteilen perspektivischer Abbildungen in Hinsicht auf den Standpunkt des Beschauers“, daß die Illusion entscheidet. Diese aber wird vom Raumeindruck der Architektur bestimmt. Einen Beleg für unsere Auffassung sehen wir in den Fresken der Brancacci-Kapelle, wo die Werke des Masaccio in ihrer malerischen Abstimmung und lockeren Komposition ungleich mehr befriedigen als die gedrängteren Kompositionen des Filippino. Der mehr flächenhaft behandelte „Dreikönigszug“ des Gozzoli in der Mediciäer-Kapelle erweist sich eben dadurch als idealer Schmuck des kleinen Raumes. Es lassen sich aber noch andere Gründe beibringen. Aus der großen Ausdehnung des Wandbildes gewinnen wir bei der Nahbetrachtung für die Breite und Höhe oft nicht jene bindende Einheit, die uns den Bildraum als Ganzes beherrschen läßt. Dadurch drängen sich starke Tiefen zusammenhanglos auf und wirken löcherig; ja sie können uns mit Hilfe der Komposition geradezu statisch erschüttern, entwurzeln. Masaccio hat aus einem feinen Erfühlen für die Bilder seitlich des Altars, in die wir mehr schräg hineinsehen, dieser Blickrichtung die Kulissen seiner Räumlichkeit angepaßt und teilweise sogar das Figürliche mit hineinbezogen; besonders deutlich in der „Schattenheilung“. Räume, die durch das Zurücktreten in einen anschließenden Raum eine tiefere Blickbahn gewähren und damit auch unseren architektonischen Raumeindruck ausweiten, lassen für derart sichtbare Wandbilder eine tiefere Behandlung zu. Deshalb ertragen wir selbst die aufgerissenen Tiefen des Filippino in der Strozzi-Kapelle bis zu einem gewissen Grade.

XXIII 42

Ein Mittel der Ausweitung bietet auch das Licht: gut beleuchtete

Räume lassen tiefere Bildausmaße zu als dunklere. Ebenso wirkt die Lage des Bildes über unserer Augenhöhe, solange dieses bequem erreichbar ist, durch die diagonale Blickführung ausweitend. Das kommt vor allem den Bildern der Libreria in Siena zugute, wenn wir sie auch in ihrer Gesamtheit ablehnen müssen.

Das Neben- und Übereinander räumiger Bilder zerreißt den Raumeindruck vollständig und wirkt auf den architektonisch Empfindenden geradezu verwirrend. Wenn uns im Chor von Maria Novella dieser peinliche Eindruck von Ghirlandajo wenigstens einigermaßen erspart bleibt, so dankt der Künstler das nur der Weite und Höhe des Raumes nebst der Vordergrundskomposition mancher Szenen. In der Nikolaus-Kapelle des Vatikans verhüllt diese Willkür die ständige Dämmerung. Wenn Beißel meint: „Kaum irgend jemand hat diese Fresken Fra Angelicos eingehend behandelt, ohne mit Raffaels Stanzen und Loggien, mit Michelangelos Gerichtsbildern in der Sixtinischen Kapelle verglichen zu haben. Wer könnte sich diesem Vergleich entziehen[23])", so hat weder er noch einer der anderen hieraus Veranlassung genommen, die dekorative Unerträglichkeit der Mönchsfresken hervorzuheben: alle reden immer nur von den Bildern, als ob es Tafelbilder wären.

Die weitgehendste Freiheit gewinnt das Bühnenbild aus einem frei oder offen wirkenden Raum. Ein Gang, eine Loggienhalle, Galerie oder ein Raum, der sich in solcher Weise auffassen und malerisch ausgestalten läßt, wie die Libreria in Siena oder die Sala di Cambio zu Perugia, ermöglichen unter Beachtung der oben entwickelten Gesichtspunkte aus eben solchem Raum freiere Bildprospekte. Will der Raum für sich selbst keine besondere Wirkung ausüben, gibt er sich gleichsam nur als Gehäuse, dessen Flächen alles vom Maler erwarten, wie in den Stanzen des Vatikans, so hat dieser weit reichende Möglichkeiten auch im Räumlichen. Raffael wußte hieraus bedeutende Tiefen zu gewinnen und durch sie den Raum selbst zu steigern.

4. In der dekorativen Auswirkung des Bühnenbildes spricht auch dessen Situation ein gewichtiges Wort mit. Durch seine Tiefenwirkungen und sonstige Naturalistik erfreut sich das Bühnenbild hinsichtlich seiner Lage nicht der Freiheit des Flächenbildes, selbst wenn es eine Wand zur Verfügung hat: es muß immer irgendwie mit seiner Umgebung gemeinsam abgelesen werden können. Ein Bild in Augenhöhe werten wir nach seinem räumlichen Gehalt anders als eines in beträchtlicher Höhe über uns. Es wurde schon darauf hingewiesen, wie Mantegna aus solchen Erwägungen

zur reinen Untenansicht kam, wie er aber gerade in diesen Bildern die Erkenntnis der Untauglichkeit solcher Auffassung gewann. Während wir für Bühnenbilder an vertikalen Hochwänden nur schwer den architektonischen Anschluß finden und sie deshalb dort deplaziert empfinden, lassen wir uns in den Lünetten, Stichkappen, Pendentifs, in steilen gotischen Gewölbedreiecken und bei Decken überhaupt dreidimensionale Bilder vielfach gefallen: ihre Situation erscheint aus dem baulichen Organismus gerechtfertigt. Denken wir an die „Mäßigung" und ihre Gespielinnen, die Raffael in der Stanza della segnatura auf eine Fensterbrüstung setzt, an manche Darstellungen in den Lünettan der Appartamenti Borgia, an Angelicos Heilige in der Orvietaner Domkapelle oder an die mächtigen Kirchenväter Domenichinos in Andrea della Valle.

Schwieriger gestaltet sich die Verwendung des bühnenmäßigen Bildes, wenn in Galerien wie z. B. der Spiegelgalerie des Louvre die Decke in mehrere Felder aufgeteilt wird und sich Richtungsgegensätze in den Raumachsen der Bilder ergeben. Auch die Aufteilung der Kugelgewölbe in den Loggien ist nicht einwandfrei, geradezu übel im Lateranmuseum.

Ein stockwerkmäßiger Aufbau, wie ihn Ghirlandajo in Maria Novella oder Lippi in Prato gibt, wandelt die Wände zu bloßen Gerüsten, beeinträchtigt den ganzen Raum und die Bilder in ihrer Selbständigkeit. Das Flächenbild erträgt ein solches Neben- und Übereinander aus der Einheit seiner Zweidimensionalität und dem ornamentalen Grundcharakter, auch bindet hier die Vielheit die ummantelnde Wand, die dort aufgelöst wird. In einem Wandelgang oder anderen Räumen mit langgestreckten Wänden ist aus dem Nacheinander, in dem der Blick das Ganze innewird auch das Nebeneinander von Bühnenbildern zulässig; zumal wenn sie durch Rahmen energisch voneinander getrennt sind. Den Wechsel von Flächen- und Tiefenbildern an einer Längswand, wie im Campo santo zu Pisa, können wir aus der geschichtlichen Entwicklung verstehen, müssen ihn aber als künstlerischen Eindruck ablehnen. Er verstößt gegen die einheitliche Anpassung der Wand in diesem bestimmten Verband; entweder wird diese als geschlossenes oder sich öffnendes Bauteil genommen; nicht aber kann sie in der einen Hälfte so und in der anderen gegenteilig sich betätigen. Nehmen wir in Gängen und Wandelhallen die Bilder aus dem Nacheinander der eigenen Vorwärtsbewegung gern als ein Einzelnes, so ertragen wir das in einem übersehbaren Raum wie in der Libreria oder dem Wechslersaal von Perugia nicht. Angenehmer liest sich die höher gelegene Folge der Sixtinischen Kapelle mit ihren breiten Formaten ab

als die Vertikalbilder zu Florenz. Hier vermengen sich die verschiedensten Raumeindrücke des Architektonischen und Landschaftlichen, des Freien und Gefüllten. Auch Perugino ist in dem einheitlichen Gelände seiner Florentiner Kreuzigung ungleich harmonischer als in den wechselnden Prospekten zu Perugia. Mantegna erweist seinen edlen dekorativen Sinn in der Camera degli sposi auch darin, daß er die zwei Bilder, die der Be-
XXVII 48 gegnung der Gonzagas gewidmet sind, durch einen gemeinsamen Schauplatz verbindet.

Das Bild, das eine Wand voll beherrscht, ist in seiner Raumentwicklung am freiesten; aber auch dieses hat seiner Mitspieler zu gedenken. Raffaels vatikanische Fresken sind auch hierin ein klassisches Werk. So einigen sich z. B. die gegenüberliegenden Bilder der „Schule von Athen" und die „Disputa" im zentralen Fluchtpunkt; die Bildräume erweitern sich in der Sehebene des wirklichen Raumes, die diesen mit den Bildern zusammenfaßt. Ähnlich verläuft die Bindung der Bilder unter sich und mit den Raumteilen an den oberen Wänden.

5. Für die dekorative Gesamtwirkung des Bühnenbildes spricht das letzte entscheidende Wort der Zusammenklang der räumlichen und plastischen Bildelemente mit dem Raum, den das Bild schmücken soll. Man wird hierfür kein allzu strenges Regelwerk aufstellen dürfen, aber gewisse grundsätzliche Leitlinien sind auch hier maßgebend.

Zunächst die Architektur als Mittel der bildlichen Raumgestaltung. Die baulichen Formen sind Formenwerte wie andere und müssen nach den gemeinsamen Gesetzen in das Bildgefüge verarbeitet werden. Dem widerstreben sie aber mehr als andere Gebilde, da sie räumlich und plastisch festgefügte Formenwerte mitbringen. Es ist das Zeichen eines naiven Realismus, wenn die Frührenaissance aus ihrer Freude an der neuentdeckten Linearperspektive die Architektur als tektonisches Gerüst und räumliches Zentrum benützt. Der perspektivisch richtige Raum gewährleistet nur eine sachliche Anschauung seiner Existenz, sichert den Menschen und Dingen ihren Platz, leistet aber an sich noch nichts Endgültiges für das künstlerische Raumerlebnis des Bildes. Die Werke des Quattrocento erweisen das auch dem flüchtigen Beschauer. Wenn sich die Architektur nun gar in reichen Einzelheiten, kombinierten Räumen und wechselvollen Durchblicken entwickelt, wird das Bildganze dadurch mehr gefährdet als gefördert. Füllen sich solche Räume noch mit Handelnden, stockt der Blick im Gewühl eines Saales, eines Platzes; darüber wankt in nur losen Zusammenhängen die Herrlichkeit der Bogen, Wölbungen und Decken.

Manchmal fehlt selbst ein solcher Abschluß oder er bleibt im unklaren. Nicht minder peinlich sind die langgestreckten Innenräume, die leicht etwas Engbrüstiges annehmen und sich keilförmig in das Bild einbohren; zumal wenn sie auch noch mit Menschen vollgestopft sind.

In anderen Darstellungen verstellt die Vordergrundsfiguration das Blickfeld auf den dahinterliegenden Raum oder dieser wirkt durch seine dünne Besetzung löcherig, in der Struktur mager, als Ganzes kulissenmäßig. Allzu oft wird die Aufmerksamkeit gespalten, weil das Architektonische sich als eine besondere Welt aufdrängt, statt Begleitung zu bleiben. Erzielen die Frührenaissancebilder trotzdem eine gewisse Einheit, so erklärt sich diese aus ihrer Fähigkeit, die architektonischen Formen zur Gliederung und Rhythmisierung der Handlung zu gebrauchen. In manchen Werken des Ghirlandajo und Gozzoli findet sich sogar eine rein augenmäßige Einheit von Ort und Handlung. Die verwandten Fresken des 19. Jahrhunderts aber lassen in ihrer Architekturverbindung alles vermissen, was baumeisterlichen Sinnes ist. Ein übles Beispiel, statt vieler, bietet der Nibelungenzyklus von Schnorr in der Münchner Residenz.

Die Schwierigkeit architektonischer Raumgestaltung wächst in den Wandbildern durch ihren Zusammenhang mit wirklicher Architektur. Das Volumen, die Spannungen, der Maßstab, die Ausstattung des uns umgebenden Raumes schwingen im Unterbewußtsein des Bildbetrachters nach. So wird ihm manche stolze Halle mit dem edlen Gefüge ihrer Säulen, Wandpfeiler, Bogen und Wölbungen zum bloßen Prospekt, der in die Wirklichkeit verwirrend eingreift. Um dessentwillen drängt die im Wandbild verwendbare Architektur zur Einfachheit. Nur so erreicht sie die Anpassungsfähigkeit an den Bildraum als solchen. Deshalb befriedigen vor allem Nischenformen oder Innenräume von schlichten klaren Grundformen, überhaupt bauliche Gefüge, die sich ganz in den Dienst des Bildraumes und seiner Beziehung zur Wirklichkeit stellen. Die Hochrenaissance hat aus ihrem Sinn für das Geläuterte und übersichtlich Zusammengefaßte ihre Bildarchitekturen wesentlich vereinfacht und schon dadurch bessere Vorbedingungen für eine dekorative Wirkung geschaffen. Der Höhepunkt ist von Raffael erreicht. Werke wie die „Schule von Athen" sind auch in dieser dekorativen Beziehung klassisch: mächtige Menschen machen von einer bedeutenden Umgebung den würdigsten Gebrauch und übertragen diese Harmonie auf uns und unsere Umwelt.

Für die Anpassung an den dekorativen Zweck entscheidet neben der Form der Ablauf des Bildraumes: ob er gleich einer stereometrischen Hohl-

form von seinen Flächen umspannt in sich ruht oder ob sich mit der Tiefenanregung ein Bewegungseindruck verbindet, durch den der Raum sich auftut, sei es allmählich oder in einem Zug. Erschließt sich die Bildarchitektur in Schichten, wie z. B. in der „Constantinischen Schenkung" der Stanzen, unterstützt durch die Parallelität des Figürlichen, so erfahren wir nicht nur die Tiefe, sondern auch die horizontale und vertikale Raumdominante intensiv. Das aber erzeugt allein schon statische Sicherheit und Beruhigung, schafft Bau und Bild eine gemeinsame Grundlage verwandter Anklänge. Werden wir in einem kontinuierlichen Zug in die Tiefe geführt, und gar noch in raschem Verlauf, wie etwa Giulio Romano in manchen Deckenbildern zu Mantua die Architektur emporschießen läßt, daß sie den Raum unter sich wie in großen Ventilatoren aufsaugt, dann wird es klar, daß sich dergleichen Bildräume nur für ganz bestimmte Situationen eignen. Im Barockraum, der einen mächtigen Auftrieb mit einer entschiedenen Tiefentendenz vereinigt, ja über sich hinausdrängt, führt das zur innigsten Annäherung der Malerei; im Rokoko drängt es zum illusionistischen Weiterbauen. Damit aber ergibt sich ein anderer Typ, als ihn das Bühnenbild vertritt.

XXXII 57

Die Landschaft scheint für den Anschluß an den Architekturraum weniger geeignet und daraus ihre seltenere Verwendung als Wandbild, zumal im Bühnenbild erklärlich. Das gilt aber nur von der malerisch-naturalistischen Gattung. Schon in der idealen Landschaft spürt man das Struktive ungleich mehr, ohne daß man mit J. Gramm[24]) architektonische Formen in sie hineinzudeuten brauchte. Wenn man den Naturraum klar formt, den linearen Verlauf seiner Hauptzüge herausholt, das Gelände und dessen Bestand in den Horizontalen und Vertikalen betont oder den Raum schichtenweise entwickelt, wie z. B. Ghirlandajo in der „Berufung der ersten Apostel", bieten sich für ein festes Gefüge und dessen Situation genügend Anhaltspunkte. Mit einer Landschaft wie sie Cézanne und seine Anhängerschaft in spannigen Kurven, tragfähigen Flächen und geschlossenen Massen plastisch greifbar gestalten, läßt sich jegliche Raum- und Schmuckwirkung erzielen. Auch mit Hilfe der Menschen kann man die Landschaft zu wirksamer Tektonik und Architektonik bringen. Welch ein Unterschied in der verhüllten Art eines Masaccio im „Zinsgroschen" und dem vollen, aber gedämpften Raumklang in den Bildern Marées.

6. Bedenken wir zum Schluß noch die dekorative Gesamtwirkung und Eigenart des Bühnenbildes. Schon die Umrahmung spielt hier eine charakteristische Rolle: sie gibt dem Bilde nach innen größere Freiheit, nach

außen straffere Bindung. An Stelle der streifenmäßigen Umschließung des Flächenbildes tritt die plastische Begrenzung durch Pilaster, Pfeiler, Gesimse und Bogen auf breiten Sockeln. Ob diese Fassung durch dreidimensionale oder gemalte Formen gegeben wird, ist für den Eindruck gleichgültig. Während das Tafelbild im Rahmen steckt, durch den Rahmen als eine nach außen unabhängige Welt gekennzeichnet wird und auch ohne solche Bindung als abgeschlossener Organismus erscheinen muß, ist der Rahmen des Bühnenbildes ein vom Bild untrennnbarer Teil, der es zugleich in die räumliche Umgebung einbezieht. Der Rahmen des Tafelbildes hebt sich von diesem ab, jener des Wandbildes nimmt schon irgendwie an dessen Tiefe teil und führt unmittelbar in das Bild hinein. Rahmen und Bild werden nicht nur eine sehmäßige, auch eine struktive Einheit; zugleich überträgt sich im Rahmen dessen Anteil am Raum als Maßstab und Format auf das Bild. Wird ein solches Wandbild von keinem Rahmenwerk gefaßt oder ungenügend erfaßt, wie in Prellers Bildern des Palazzo Caffarelli, scheint es Wand und Raum zu durchstoßen.

Als erste Wirkung des dreidimensionalen Bildes ersteht ein den Raum ausweitender Eindruck, wie er etwa im Blick durch ein Fenster oder eine Arkade erlebt wird. Der Raum selbst ändert sich in seinem Grundbestand nicht. Das Turmgemach der Camera degli sposi erleichtert sich in seiner Enge namentlich durch das Doppelbild der Eingangswand, aber auch durch die Spannung des Gewölbes. Solche Bilder vermögen deshalb einen Raum, der etwa einen zu frühen Abschluß nimmt, hierin zu verbessern, gleichsam zu konzentrieren. Ein eigenartiges Beispiel solcher Wirkung ist Lionardos Abendmahl. Es befindet sich in einem hohen gangähnlichen Saal, den man durch die einzige Tür am Ende der linken Längswand betritt. Wir haben den ganzen Raum vor uns, der lang genug ist, den Eindruck einer konisch verlaufenden Form zu erwecken; aber doch zu kurz, um diesen Eindruck zu einem wohltuenden werden zu lassen. Diese Grundtendenz des Saales nötigt den Blick, die Wände entlang zu gehen und die vordere Querwand als die den Saal abschließende und beherrschende Hauptwand anzuerkennen — obwohl sie weder architektonisch noch ästhetisch ein Besonderes ist. Sachlich wird diese Wand als Hauptwand weiter betont, weil an ihr die Vorsteher der Klostergemeinde sitzen.

XXIV 43

Lionardo anerkennt die Grundbedeutung der Wand zunächst dadurch, daß er sie der vollen Breite nach mit seinem Bilde ausfüllt und dadurch noch deutlicher macht, als sie sich selbst und für sich allein zur Geltung zu bringen vermöchte. Den Fußpunkt des Bildes nimmt der

Künstler ungefähr zwei Meter über dem Boden und fügt die Darstellung entsprechend höher ein. Dadurch führt er unseren Blick in angenehmer Steigung empor; der Augenpunkt verschiebt sich unmerklich nach der Wandmitte. Diese aus der Raumanlage des Ganzen gewonnene Richtung wird für unseren Blick dadurch zur Notwendigkeit, daß Lionardo um seine Gestalten einen Raum baut, der dem wirklichen Raum, in dem das Bild sich befindet, analog ist und so dessen Eindruck fortzusetzen vermag; auch im Bildraume muß unser Auge die teppichbehangenen Wände entlang tasten, um so zu der sie einigenden Querwand geleitet zu werden, die, ähnlich der wirklichen Wand, den Bildraum abschließt. Leisen Ausklang gibt die Landschaft, die durch die Fenster hereinschaut. Wird die Einfügung in die Wandebene durch die streifenmäßige Entwicklung der Tischgesellschaft betont, so trägt der dreidimensionalen Anlage des Bildes und seiner Tiefentendenz die sich in vier Gruppen gliedernde Komposition Rechnung, deren einzelne Elemente uns von der Vorderfläche nach rückwärts führen. Dort wiederholt sich in der fensterdurchbrochenen Abschlußwand, mit dem Blick ins Freie, das gleiche Motiv. Für den Eindruck des Gesamtraumes aber wird hierdurch das Bedürfnis, mit dem Bilde weiter zu gehen, als dessen Hauptwand es erlaubt, in idealer Weise Befriedigung geschaffen. Damit jedoch der Raumeindruck des Bildes nichts von seiner ideellen Selbständigkeit verliere, verlegte Lionardo dessen Decke über den das Wandbild erfassenden und in den wirklichen Raumzusammenhang hineinziehenden Fries, der dem Bilde die Umrahmung nach oben schafft. Einigt der Künstler auf solche Weise Bild und Raum noch konstruktiv, so ersteht ihm daraus zugleich ein letztes Mittel, den Raumeindruck seines Bildes auch nach der Höhe dem wirklichen Raume anzunähern und diesen in seiner ganzen Fülle in sich fort- und ausklingen zu lassen. Selbst der Lichteinfall aus dem linken oberen Fenster wurde im Bilde weitergeführt. Nur dem Mathematiker und Architekten Lionardo, dem perspektivische Probleme einen besonderen Reiz boten, konnte eine Lösung gelingen, die die Architekturanlage und -struktur selbst eines solchen Raumes anerkennt und sogar aus dessen perspektivischer Mangelhaftigkeit für die eigene Schöpfung die Direktiven nimmt. Lionardo hat die Souveränität seines Werkes dadurch zu sichern gewußt, daß er den Raum zwang, ohne ihn äußerlich irgendwie zu korrigieren, den Beschauer auf sein Bild hinzuführen und dieses als den Mittel- und Höhepunkt des Saales anzuerkennen.

Wie weiß das Bühnenbild auch in Lünetten den Raum mühelos zu erschließen und welche Verschiedenartigkeit der Anlage steht ihm zur

Verfügung. In der „Mäßigung" u. a. nützt Raffael den Menschen für die leichte und luftige Öffnung eines hochgelegenen Wandteiles aus. Der Bogen schlägt sich wie ein spanniger Reif um die Frauengestalten und sie füllen das Feld in loser, aber wohlberechtigter Gruppierung. Was rein bildmäßig nach Inhalt und Form Mängel haben mag, wird im dekorativen Verband des Ganzen ein feines Spiel wohl abgewogener Kräfte um eine ruhige Mitte. Ghirlandajo deutet mit Hilfe von Architektur und Menschen das Spitzbogenfeld über der linken Chorwand von Maria Novella räumlich aus; er überträgt sogar die im Format und in der Funktion des Bildfeldes liegende Spannung auf den Bildraum und schafft damit eine besonders organische Erschließung.

Eine Verwirrung und Verwilderung des dekorativen Sinnes bedeuten die Konstantinsfresken im Vatikan, wo reich bewegte Darstellungen mit teilweise sehr ausgeprägten Raumtiefen als Teppiche behandelt sind, die an schweren Bordüren von der Wand herunterhängen.

Werden die räumlichen Werte des Bühnenbildes nicht in architektonischer Einfühlung verwendet, lösen sie selbst eine gegenteilige Wirkung aus. Signorelli durchstößt in seinem „Jüngsten Gericht" das eine Bogenfeld der Capella Nuova und bringt die ganze Konstruktion ins Wanken. Pinturicchio zertrümmert in seinem „Martyrium des hl. Sebastian", trotz der flächenhaften Figuralkomposition des Vordergrundes, durch die Landschaft die Fensterwand und degradiert das Fenster zum Loch (Maria della Pace, Rom). Die untere Wand der Katharina-Kapelle in San Domenico (Siena) spaltet sich durch Sodomas Bilder. Besonders übel hauste Klinger im Vorzimmer der Villa Albers (Berlin), wo nicht nur die Wand, auch die Gesimse und selbst die Türen von der naturalistischen Malerei durchbrochen werden, wo der Raum sich auf ein bloßes Lattengerüst reduziert.

XXV 46, 45

Auch darin läßt sich das Bühnenbild durch seine dreidimensionalen Elemente zu einer der dekorativen Wirkung gefährlichen Naturalistik verleiten, wenn es die menschliche Gestalt mit der vollen Freiheit des Tafelbildes behandelt. Die Menschendarstellungen der Frührenaissance sind in Form und Haltung für die Tektonik des Wandbildes weniger brauchbar; erst Raffael gibt ihnen den Stil, den wir hier instinktiv erwarten. Nun werden sie struktive und räumliche Werte. Jetzt kann das Bühnenbild auch das Dynamische des Raumes in vollen Rhythmen, reichen Symmetrien, freien Massenverteilungen aufnehmen, in seinen Spannungen weiterleiten, verdeutlichen, verstärken und ausgleichen.

Die plastischen Werte des dreidimensionalen Wandbildes ermöglichen diesem wirksame Angleichung an plastisch durchgeformte oder mit Plastik ausgestattete Räume, wie sie etwa das Barock liebt. Wenn viele Bilder jener Zeit den Grund geradezu aufwühlen und statt einer sich anpassenden oder steigernden Organisation ihrer Massen den Wand- und Raumeindruck eher verwirren als klären und heben, ist das mehr ein Ergebnis jener Zeit als eine notwendige Folge des Bühnenbildes. Denken wir uns an die Stelle der ,,Schule von Athen" einen der Teppiche Raffaels dann erkennen wir sofort die höhere Leistung des Bühnenbildes. Und welcher Steigerung ist es fähig: wie anders wächst es von der getragenen Ruhe und Feierlichkeit der ,,Schule von Athen" und der ,,Disputa" in der Heliodorstanze zu noch größeren Dimensionen, wuchtigerer Plastizität und bewegterem Leben.

Endlich wird die praktische Bestimmung und geistige Bedeutung eines Raumes, die Stimmung, die wir für ihn mitbringen sollen oder die er uns vermitteln will, durch das reichere Orchester von Farbe, Licht, Linie, Masse, Raum, worüber das Bühnenbild verfügt, schon rein formal wirksam angedeutet und vorbereitet. Im Zusammenklang mit einem geeigneten Inhalt sind alle Stufen des Leichten und Frohen, festlich Reichen und feierlich Würdigen bis zur gelassenen Ruhe des Monumentalen erreichbar.

Wenn die moderne Malerei trotz aller Vorzüge des Bühnenbildes aus einseitiger Vorliebe für das Flächenbild bei diesem verharrt, so ist es in dieser Beschränkung vielfach von der zeitgenössischen Architektur und deren Auffassung bestimmt. Es mangeln ihr, wie der Malerei des 19. Jahrhunderts, Verständnis und Gefühl für die übrigen architektonischen Möglichkeiten, um aus Eigenem ein raummäßiges Bild in eine entsprechende Umgebung organisch einzufügen. Marées steht mit seinen Neapler Fresken auch hierin auf einsamer Höhe. Es blieb ihm und seiner Zeit versagt, eine neue Art des Bühnenbildes zu schaffen, wofür gerade er alle Voraussetzungen besaß. Die unmittelbare Gegenwartsmalerei bietet ähnliche Voraussetzungen, ob sie zu einer neuen Wirklichkeit führen, hängt nicht zuletzt auch von der gleichzeitigen Architektur und ihrem Verständnis für die verschiedene Leistungsfähigkeit des Bildes im Dienst des Wand- und Raumschmuckes ab.

3. Kapitel.

DAS RAUMBILD.

Die Wandmalerei hat als dritten Typ des dekorativen Bildes das Raum- oder Illusionsbild entwickelt. Hält sich dieses im zweiten pompejanischen Stil mehr im Kleinen und Ziererischen[25]), so bereitet es sich in der Renaissance an einzelnen Werken für größere Leistungen vor, um im Barock und zumal Rokoko der herrschende Raumschmuck zu werden. Die Untersuchung dieser Bildgattung ist über gelegentliche Beobachtungen und Einzelheiten noch nicht hinausgekommen. Das bisherige Ergebnis läßt sich ungefähr dahin zusammenfassen: im Illusionsbild gibt man bauliche Strukturen, ja ganze Räume, die den wirklichen Raum erweitern sollen. Hierfür wird eine möglichste Einheit von architektonischem und bildmäßigem Raum erstrebt, bis zur Täuschung. — Diese Täuschung wird einerseits als wirksam für den gedachten Zweck anerkannt, andererseits als ein künstlerisch zweifelhaftes Mittel erachtet. Die Scheidung des Illusionsbildes von verwandten Arten gilt als „kaum durchführbar". So wird der Wert des Illusionsbildes Kunsthistorikern, Ästhetikern und Künstlern vielfach problematisch: man kann sich seiner Wirkung nicht entziehen, weiß sie aber auch nicht zu rechtfertigen.

Nach unserer Meinung ist die Schwierigkeit keineswegs unlösbar; sie liegt im wesentlichen nur in der wenig glücklichen Bezeichnung dieser Bildart als Illusionsbild und der hieraus sich ergebenden, allzu einseitigen Auffassung des Illusionsmäßigen. Mit dem Illusionsmäßigen wird eine aller Kunst eigentümliche Grundwirkung auf eine bestimmte Gattung übertragen und so der Anschein erweckt, als ob deren Illusionsweise eine ganz besonders starke oder das Wesentliche dieser Bilder sei. Damit taucht die schwierige Frage von der Nachahmung, beziehungsweise der täuschenden Nachgestaltung der Wirklichkeit auf und drängt die Untersuchung von vornherein auf ein bestimmtes Gebiet. Es kann sich beim dekorativen Bild so wenig als beim selbständigen Bild oder irgendeinem anderen Kunstwerk darum handeln, daß uns irgendwelche Wirklichkeit vorgetäuscht wird, sondern nur darum, daß die Kunst mit ihren Mitteln soviel von der Wirklichkeit gibt, als sich innerhalb einer derart interessierten Formgebung erreichen läßt. Deshalb wirkt jeder

Versuch, die Wirklichkeit irgendwie vorzutäuschen, unkünstlerisch. Es kann sich also auch im sog. Illusionsbild nicht darum handeln, daß seine Räumlichkeit als eine irgendwie wirkliche erscheint, noch daß sie an die umgebende Architektur einen derartigen Anschluß erreicht. Damit aber fehlt der sachliche Anlaß, gerade diese Bilder „Illusionsbilder" zu nennen; um so mehr als diese Bezeichnung eine durchaus ungenügende Aussage über das Wesen der in Frage stehenden Bildgattung bietet. Dieser dritte Typ des Wandbildes ist wesentlich Raumbild, das sich für seine Gestaltung am architektonischen Raum inspiriert und dadurch fähig wird, ihn zu steigern, wie mit ihm die eigene Wirkung zu erhöhen.

Für die Untersuchung wollen wir noch beim alten Namen bleiben, zugleich um zu erweisen, daß er nur durch eine gewisse Um- und Ausdeutung haltbar ist.

2. Für eine grundsätzliche Betrachtung ist der allgemeine Begriff der Illusion nicht ganz zu umgehen. Uns ist die Illusion weder das „Wesen der Kunst"[26]) noch „das Spezifische aller künstlerischen Wirkung"[27]), sondern nur ein Spezifisches im künstlerischen Schaffen und Genießen. Sie verläuft innerhalb der einzelnen Künste nach Art und Grad durchaus verschieden: in der Malerei und Plastik spielt sie eine größere Rolle als in der Architektur, im Dekorativen hat sie ein freieres Feld als in den selbständigen Künsten, die naturalistische Darstellung bedarf ihrer mehr als die Stilisierung. Friedr. Jodl bestimmt die Illusion als „den überzeugenden Schein eines Wirklichen, der trotzdem als Schein, d. h. als bloßes Bild wirkt"[28]). Es gibt aber auch Fälle, in denen gerade das Spiel zwischen Sein und Schein als besonderer ästhetischer Reiz empfunden wird, dem man sich willig überläßt. Dies ist nur dann ein „Augenbetrug", wenn wir tatsächlich durch die künstlerischen Mittel zum Eindruck einer Wirklichkeit gezwungen werden sollen. Wenn sich aber an diese ein Werk der künstlerischen Phantasie organisch anzuschließen vermag, ist nicht einzusehen, warum wir solcher Verführung, die dem Eindruck einer gewissen Einheit dient, nicht mit Behagen folgen sollten. So liegt der Fall beim Illusionsbild. Hier verbindet sich mit einer künstlerischen Wirklichkeit eine andere gleicher Art zu gemeinsamer Wirkung: es wird eine Raumschöpfung erstrebt, die aus ihrer architektonischen Gestaltung heraus zur weitgehendsten Ausweitung und vollstem Leben gedrängt wird. Ihr auflöserischer Drang nähert sie der Welt der Malerei, die nun mit ihren Mitteln das der Architektur nicht mehr Erreichbare zu Ende führt. Es kann sich also nicht darum handeln, daß der wirkliche Raum durch

einen ihm irgendwie aufgemalten Raum die Illusion einer wirklichen Erweiterung gewinnt. Vielmehr handelt es sich darum, daß durch den Raum des Malers der architektonische Raumeindruck vollendet wird. Das ist eine wesentlich andere Wirkung, als wenn im Panorama Wirklichkeit und künstlerische Darstellung täuschend ineinander übergehen oder wenn gar im Panoptikum Wirklichkeitseindrücke erstrebt werden. Wenn Jodl gerade deshalb das Illusionsbild als das „ästhetisch-wertloseste" bezeichnet, weil es „zuerst zuviel Illusion und dann Enttäuschung, anstatt einer Aufgabe für die Phantasie und wachsende Befriedigung" bietet[29]), nimmt er eben das Illusionsmäßige falsch und mit ihm fast alle anderen Ästhetiker. Hören wir noch Lipps: „Mag auch die gemalte Architektur nicht auf Täuschung berechnet sein, so erscheint sie doch mehr oder minder als darauf berechnet oder wirkt in solcher Weise. Die Wirkung aber, die sich daraus ergibt, ist diejenige, die immer entsteht, wenn ich zwischen Wirklichkeit und Schein, Realem und Ideellem, Wacherlebnissen und Traumerscheinungen ohne scharfe Scheidung in der Schwebe gelassen oder zum „Pendeln" zwischen Täuschung und Durchschauung derselben gezwungen bin. Mit einem Wort, jene vermeintliche Schmückung von Architekturteilen durch aufgemalte Architektur ist keine Schmückung, sondern eine Mißhandlung jener, eine Versündigung gegen das oberste Gesetz jeder Kunst, d. h. gegen das Gesetz der künstlerischen Wahrhaftigkeit. Es ist eine Art von Panoptikumskunst. Insbesondere ist dadurch der Sinn der architektonischen Bildersprache aufgehoben. Sie besteht nicht in der, noch dazu so leicht zu überschauenden Lüge, sondern sie besteht darin, daß die Wahrheit durch ein Bild, das fraglos als solches sich gibt, eindringlicher gemacht wird[30])."

Solche und ähnliche Einwände treffen höchstens die sogenannte Prospektmalerei oder Quadratura, die im Italien des 17. Jahrhunderts besonders blühte. Ihr Grundgedanke ist die scheinbare Durchbrechung und Erweiterung des Raumes durch eine an Wände und Decke gemalte perspektivische Architektur, in der aber die Glieder der wirklichen fortklingen: schmale, mehr nur andeutende Durchblicke in Hallen, Höfe, Treppenhäuser, die Decke zu einer hohen Kuppel umgewandelt; alles in Marmorfarben durchgeführt. Den sparsam angebrachten Figuren obliegt nicht nur die Bewegung und Vollendung der Illusion des Raumes; sie vollenden auch die malerische Gesamtwirkung, indem ihre lebhaften Farben zu dem neutralen Ton des Marmors in glücklichen Kontrast treten und einen vornehmen Eindruck erzielen helfen[31]).

XXVI

Die glänzendsten Meister dieser Dekorationsweise sind der Bolognese Metelli und der Ravennate Colonna, die in fast 25jähriger Gemeinschaft an solchen Werken zusammenarbeiteten. Der Charakter ihrer Bilder unterscheidet sich von dem, was wir im folgenden unter Raumbild verstehen, wesentlich. Diese Dekoration hält sich in unmittelbarer Nachbarschaft der Bühnenbilder, die dem architektonischen Raum seine Form belassen, aber ihn leichter und freier gestalten wollen. Durch die gemalten Räume der Quadratura gewinnt die Phantasie nur ein gleichsam konkreteres Gefühl der räumlichen Freiheit, Festlichkeit und Heiterkeit. Insofern mag man hier von einem dekorativen Illusionsbilde reden; aber es handelt sich um eine ,,poetische" Illusion. Im übrigen hat schon Burckhardt bemerkt, daß es verfehlt wäre, diese Malerei schlechtweg dem Barock unterzuordnen. Dazu sind ihre Formen zu rein, ist die Strenge mathematischer Proportion allzu sehr vorherrschend. Auch Justi ist dieser Meinung.

3. Würde dieses Illusionsbild den tatsächlichen Raum durch Scheinarchitekturen oder durch einen Naturraum im Sinne der Vortäuschung falscher Tatsachen weiterführen wollen, so wäre das zunächst ein derber Naturalismus, wie ihn jenes realistische Bild übt, das Trauben so deutlich gibt, daß die Vögel daran picken sollen. Andererseits wäre es ein Versuch mit untauglichen Mitteln, weil man ja doch bald die Täuschung erkennen würde. Die Illusion in der Kunst ist eine durchaus freiwillige Täuschung und damit überhaupt im eigentlichen Sinne keine Täuschung. So muß auch die Räumlichkeit der Malerei als solche erkennbar sein, eben als Malerei genommen werden. Damit aber handelt es sich um das Verhältnis zweier Raumformen, die durch ein Vermittelndes zur Einheit werden. Dieses Medium kann nur die Wand, bzw. die Decke sein, welche das Illusionsbild trägt. Durch sie wird das Bild mit dem Raum verbunden und vor Willkür bewahrt. Sie bestimmt durch ihre Form, Lage, Funktion und Beteiligung am Gesamtraum, was dieser an illusionsmäßiger Steigerung erträgt.

4. Die ,,Illusionsmalerei" in unserem Sinne ist tatsächlich und wesentlich Deckenmalerei, wenn sie sich auch, wie in Palasträumen, auf die seitlichen Raumbegrenzungen erstreckt. Es ist das lediglich das folgerichtige Ergebnis der Tatsache, daß die Decke überhaupt den Raumcharakter entscheidet und näher bestimmt; eine Betrachtungsweise, die allerdings ,,dem Laien und vielfach auch dem Kunsthistoriker nicht geläufig ist" (Schumacher). In einem Raum, der das Bestreben hat sich möglichst auszu-

weiten, ja beinahe in das Unendliche zu verflüchtigen, wird vor allem die Decke diesen Drang in die Weite und Höhe inne werden und ausformen. In ihr sammelt sich die Gesamtheit aller im Raume lebendigen Kräfte. Das Bild einer solchen Decke muß selbst zum Raum werden und drückt alle sonstige Darstellung zur bloßen Staffage herunter. Die Einheit des malerisch und architektonisch geformten Raumes vollzieht sich in der Anpassung des ersteren an den letzteren. Es ist dies aber nicht irgendeine äußere Anpassung, sondern die eines gegenseitigen rhythmischen Verhältnisses, in dem beide ineinander schwingen. Hierfür kann man architektonische Aufbauten verschiedenster Art benützen, doch ist dies nicht wesentlich. Dies Mittel birgt sogar die Gefahr in sich, daß bei der notwendigen maßstäblichen und sonstigen Anpassung nur ein grober naturalistischer Effekt, jene „Täuschung", herauskömmt, um derentwillen die meisten Ästhetiker das Illusionsbild verwerfen. Andererseits kann eine solche äußerste Anpassung, wenn ihre erste peinliche Absicht des Täuschenwollens überwunden ist, dennoch im wesentlichen befriedigen. Und das ist der Grund, warum wir uns selbst gegen derartige Leistungen nicht ablehnend verhalten wollen. Das Entscheidende ist im gemalten Raumeindruck, daß er sich mit dem Architektonischen irgendwie als Raumwert deckt. Deshalb ist es letzten Endes gleichgültig, ob der gemalte Raum an der Decke ein architektonischer, landschaftlicher oder überirdischer Raum ist, ob er sich begrenzt oder in das Unendliche hineinstrebt; er muß nur mit dem architektonischen Raum als Raumwert zusammengehen.

5. So fassen wir also das Illusionsbild wesentlich anders auf. Der Ton liegt uns nicht auf der Illusion, sondern auf der Raumbildung und deshalb scheint uns der einzig richtige Name Raumbild zu sein.

Tiepolo hat sich in den großen Palastsälen zu Verona, Venedig und Madrid wohl gehütet, die weiten Wolkenlandschaften, in denen sich seine mythologisch-allegorische Welt tummelt, in die endlose Himmelsweite überzuführen — das hätte den ganzen Raum gesprengt. Anders behandelt er den Olymp im Stiegenhaus der Würzburger Residenz: hier drängt die architektonische Anlage empor und über sich hinaus. Auf solche Weise bleibt der Bestand der Architektur auch in jenen Teilen erhalten, die ihr durch die Malerei scheinbar entzogen werden. Darum fühlen wir uns auch nicht durch ein Bild entwurzelt, das uns in die unendliche Weite des Raumes, ja gleichsam über sie hinaus in das Unfaßbare führt. Wir orientieren uns hierfür aus dem wirklichen Raum, der uns umgibt und dem

Bildraum den Antrieb und die Möglichkeit zu seiner Entfaltung bietet. Das verlangt allerdings vom Maler ein sicheres Gefühl für den Umfang und die Spannung des wirklichen Raumes. Nur wenn er sie glücklich abwägt, kann er ein gutes rhythmisches Verhältnis zwischen seinem und dem architektonischen Raume erreichen, wird ihm jene Verschmelzung beider gelingen, die einen neuen künstlerischen Gesamtorganismus schafft. Damit aber bleibt das Raumbild dekoratives Bild, d. h. ein Bild, das den Raum nicht vergewaltigt, wohl aber steigert. Dadurch allein ist es auch nur in Räumen ganz bestimmter Art möglich und wirksam. In ihm erweist sich die Gegenseitigkeitswirkung von Schmuckträger und Schmuckspender, von Architektur und Malerei im dekorativen Zusammenwirken besonders klar und glänzend.

Zunächst gewinnt das Raumbild eine gewisse Verwandtschaft mit dem Bühnenbild, das auch eine Raumerweiterung beabsichtigt. Aber gerade in dieser Ähnlichkeit offenbart sich der Wesensunterschied beider Arten. Vergleichen wir zwei Werke, die einen Raum mit rein malerischen Mitteln zum Eindruck einer anderen als der ursprünglichen Wirklichkeit bringen: die Camera degli sposi in Mantua und die Vorhalle des Palazzo Labia in Venedig. Mantegna erleichtert das Schlafgemach der Gonzaga durch eine Pilastergliederung, an die sich Gewölbe anschließen. Ihre tragenden und spannenden Kräfte lockern die Wand auf und ziehen den Blick von der ummantelnden Funktion ab. Die Bilder, zumal jene der Eingangswand, geleiten durch ihre Tiefenwerte das Auge über den Raum hinaus, wie wenn sich ein verhülltes Fenster, eine geschlossene Tür öffnete. Wir genießen das köstliche Schauspiel einer festlichen Begegnung in schöner Landschaft. Aber diese Szenerie bleibt vor der Schwelle des Raumes, der durch einen deutlich betonten Sockel mit der übrigen Konstruktion sich nach innen zusammenschließt. Der Raum konzentriert sich, bleibt ruhig und gemessen, bei aller Freiheit nach außen. Ähnlich verhält es sich mit der Öffnung an der Decke. Tiepolo baut seine Architektur ungleich luftiger auf und bringt sie in Bewegung; in eine Bewegung, die über sich hinaus in den freien Himmelsraum wächst und auf neue Gebilde übergreift, die dem Grundstock wie Kristalle anschießen. Um uns und über uns weitet sich der Raum, Wolken und Menschen dringen ein; das Außen und Innen fließen ineinander. Bleibt in Mantua der Raumgehalt unverändert, so wird er in Venedig allseitig erweitert. Gibt sich Mantegna mit einer mehr indirekten Raumerweiterung zufrieden, die dadurch ersteht, daß wir über dem Bildrahmen, der Bildtiefe und Bilddarstellung die raum-

XXVII 48, 49

schließenden Elemente weniger empfinden, so will Tiepolo eine möglichst unmittelbar packende Raumausladung von höchster Spannung. Das illusionäre Erlebnis wird hier ungleich stärker und es ist klar, daß man beide Wirkungen nicht mit demselben Worte charakterisieren kann. Zwischen diesen Werken steht als illusionsmäßige Darstellung anderer Art das Dreifaltigkeitsbild des Masaccio in der Florentiner Kirche S. Maria Novella. Der Künstler gibt hier mit aller Echtheit der baulichen und plastischen Elemente eine Kapellenarchitektur. Innerhalb und außerhalb dieses Raumes verstärken Figuren den Eindruck der Wirklichkeit. ,,Im innigsten Einvernehmen mit Architektur und Bildnerei sucht hier Masaccio zur konsequenten Lösung einer Aufgabe vorzudringen, die sich der großartigen Wirksamkeit der beiden Schwesterkünste unmittelbar anschließt. . . . Raumkunst ist der gemeinsame Odem, auf dem sie alle drei sich begegnen[32]).“ Der organische Anschluß an die Architektur ist aber völlig außer acht gelassen. Dadurch wirkt das Bild als dekoratives Stückwerk und ist letzten Endes sinnlos. Was sollen die Menschen außerhalb des Raumes? Die Kraft des Illusionären verpufft sich ins Ziellose. Das Illusionsbild ist also, wie jedes Wandbild, ein beziehungsweises Gebilde, das des architektonischen Zusammenhanges bedarf. Aber auch hier ist nicht jeder Anschluß an das Räumliche schon ein Zusammenhang mit ihm. Ghirlandajo hat in seinem Abendmahle (Florenz, Ognissanti) den zwei Kreuzgewölben, welche an die Rückwand stoßen, zwei weitere in richtiger perspektivischer Ansicht hinzugefügt. Diese bilden die Decke eines Raumes, der an die darunterliegende Wand gemalt ist und den Abendmahlsaal vorstellen soll. Die reale Konsole trägt die Endigung der echten Gewölbe und wird ihrerseits von dem gemalten Mittelpfeiler der Rückwand gestützt. ,,Der Raum ist wirklich erweitert, ohne dioramaartige Effekte ist die räumliche Illusion vollkommen[33]).“ Aber das Illusionsbild ist nicht vollkommen. Der Gesamtraum wird von dieser Ausgestaltung nicht weiter berührt; es bleibt bei der bühnenmäßigen Wirkung: nicht der Raum, sondern die Darstellung beherrscht das Bild; der Raum ist hier nur Mittel, aber nicht Selbstzweck. Ähnlich verhält es sich beim Abendmahl des Lionardo. Wohl will dessen Raum die Wirklichkeit weiter führen, aber die Hauptwirkung hat doch die mächtige Horizontale der Apostelversammlung, die alle Aufmerksamkeit an sich zieht.

XXIV 44

Betrachten wir unter gleichen Gesichtspunkten die Deckenbilder der Renaissance und die meisten des Barock, so fehlt ihnen fast durchweg die illusionäre Raumgestaltung; auch wenn sie die Decke räumlichaus-

formen. In den weitaus meisten Werken des Giul. Romano, G. Reni, Guercino, P. da Cortona und seiner Nachfolger, um nur einige zu nennen, bleibt es durchaus bei der bühnenmäßigen Raumerschließung. Im 17. Jahrhundert wird selbst diese durch die figurale Überfüllung gefährdet. Erst wenn die Decke von den Wänden und Strukturen des Raumes so emporgehoben, ja getrieben wird, daß sie wie aus eigener Spannung sich entladen will, wandelt sich die Raumöffnung des Malers zum Eindruck einer unmittelbaren Raumerschließung. Damit aber der Schein einer explosiven Durchstoßung vermieden und unser Auge einen organischen Anschluß an das neue Raumgebilde gewinne, muß sich dieses an das Vorhandene glaubwürdig anschließen. Aus dieser Innigkeit der Beziehungen von Architektur- und Bildraum ergibt sich auch die Anpassung des Bildes in der Untenansicht[34]).

Damit wächst der Architekturraum auch sehmäßig in den Bildraum hinein, erweitert sich in ihm und wirkt selbst in seiner Dynamik fort. Es entsteht eine augenmäßige Einheit des Raumgefüges, die durch einzelne Bildelemente, die in den wirklichen Raum einzudringen scheinen, noch verstärkt wird. Es ersteht ein gegenseitiges Sichdurchdringen von wirklichem und gemaltem Raum, ein Hin und Her des Blickes, das sich auf unser ganzes Empfinden überträgt: wir werden in den erweiterten Raum und seine Bewegung hineingezogen, erleben das Bild nur als Teil eines größeren Ganzen, dem es aber die letzte Ausdeutung und Steigerung verleiht. Ein wirksames Werk solcher Art ist Gaulis großes Deckenfresko XXVIII in Al Gesù. ,,Der Maler will mit allen Mitteln glauben machen, daß seine Heerscharen aus dem Empyreum durch den Rahmen herabschweben gegen den Hochaltar hin[35])“ und will noch mehr den Raum erleichtern und ausweiten durch jenes Empyreum.

XXIX Einen anderen Weg geht Pozzo, der Vater und Großmeister der illusionistischen Deckenmalerei, in San Ignazio. Er baut die Kirchenhalle als prächtige Hofhalle weiter und eröffnet über ihr den Himmel. Der Übergang von der wirklichen zur Scheinarchitektur wird möglichst verhüllt, bleibt aber erkenntlich. So wächst der Raum fast bis zur Unendlichkeit empor. Von dort strömt das Licht nach dem dunkleren Schiff, dem sich auch das überirdische Schauspiel zuwendet. Aber bald wird der Blick wie auf Lichtleitern wieder emporgeführt. Wolken und lebhaft bewegte Gestalten, deren Gewänder wie Flugzeuge den Raum durchmessen, deuten diesen weiter aus, indem sie ihn füllen. Zuletzt dient das ganze schwebige Gewoge nur dazu, dem architektonischen Gefüge in seiner Bindung und

Straffheit die Herrschaft zu sichern und die Raumsteigerung als den eigentlichen Sinn des Bildes erkennen zu lassen.

Den halben und ganzen Kuppeln der Rokokokirchen werden gerne ideale Baulichkeiten eingefügt, die sich nur ganz allgemein ihrem Untergrund und seiner Umgebung anpassen, aber doch so gehalten sind, daß deren Formen und Proportionen bleiben. In ihnen setzt sich der wirkliche Raum, wie in neuen, weltentrückten Gebilden fort, die visionsmäßig genommen sein wollen gleich der Szene, deren Bühne sie sind. Schöne Beispiele derart bietet M. Knoller in der Stiftskirche von Neresheim. XXX 53

Hierher gehören auch jene Himmelsdarstellungen, die in der Kuppel das Symbol des Weltenraumes sehen und diesen als in sich geschlossene Unendlichkeit spüren lassen. Durch die kreisförmige Anordnung der Seligen und ihre amphitheatralische Abstufung nach der Höhe und Tiefe schraubt sich der Raum nach immer lichteren Höhen empor. Solche Bilder kommen vor allem jenen Rokokokirchen außerordentlich entgegen, die sich im lichtvollen Ineinander von Weiß und Gold und duftigen Farben ganz entstofflichen und verflüchtigen möchten, die nur soviel an Begrenzung bewahren, daß wir ihre Form und den jubelnden Hochdrang ihres Lebens empfinden: die Wieskapelle bei Steingaden. XXX 52, XXXII 56

Daß die Malerei, trotz aller Illusionskunst, die genannten Wirkungen nicht aus sich allein und nicht im vollen Umfang zu erreichen vermag, also wesentlich auf eine bestimmte Art von Architektur angewiesen ist — gleichgültig, ob sie sich diese erst schafft oder in Wirklichkeit besitzt — das zeigen die späteren Ausmalungen von Renaissanceräumen und selbst Barockkirchen, alle derartigen Umwandlungen mittelalterlicher Kirchen in Rokokobauten. Der abstrakten Schönheit der Renaissancekuppel widerstrebt die bunte Welt eines Bildes; ihre gemessene Ruhe und wohlklingende Klarheit wird durch die Raumausdeutung des Illusionsbildes wie durch eine zu reiche und laute Musik gestört. Die plastisch bewegten Formen des Barockraumes und seiner vielfachen Durchdringungen lassen das Illusionsbild nur dort wirksam werden, wo es sich eng an die Eigenart des Raumes anzuschließen vermag und ihn weiterbildet. Wie das Illusionsbild in einem auf Rokoko umgearbeiteten Raume seine Bestimmung nicht voll erreicht, zeigen in verschiedener Weise die Kirchen von Rottenbuch und Steingaden. In Rottenbuch spürt man noch deutlich den gotischen Hochdrang, der sich selbst begrenzt; der nicht ausströmen und sich verflüchtigen will, wie dies Günthers Bilder mit ihrer illusionären Raumerweiterung erstreben. Durch sie wird der Raum beinahe steif und eng- XXXI 55

brüstig. In der romanischen Basilika von Steingaden wirken die Bilder XXXI 54 nicht als Raumerweiterung, nur als obere Öffnung, die der gedrängten Geschlossenheit des Baues widerstrebt.

6. Das Raumbild bleibt als Deckenmalerei — und sie ist fast nur Deckenmalerei — wesentlich auf eine bestimmte Architektur eingestellt. Damit soll nicht gesagt sein, daß die bauliche Anlage gerade die Formen des Barock und Rokoko gebrauchen muß; wohl aber, daß die Grundstimmung verwandter Art sein wird. Die Unwirksamkeit neuzeitlicher Raumbilder beruht neben der ungenügenden Erfühlung und Bemeisterung des Architektonischen auch darin, daß die Räumlichkeiten in ihrer Struktur hierfür zu wenig oder gar nicht geeignet sind. So beschränkt sich der Gebrauch des Raumbildes noch mehr als jener des Bühnenbildes. Es setzt einen Raum voraus, der sich in seinem körperlichen Bestande allseitig erleichtert und nach der Höhe beinahe verflüchtigt, der in allen Teilen und Gliedern über sich hinausdrängt und seine Form nur mehr wie durch eine dünne Membran von Luft und Licht spüren läßt; eine Form, die sich nach einem Wesen ihrer Art sehnt, ja nach der Unendlichkeit strebt, in der sie ausströmen möchte. Nur ein neues räumliches Gebilde, das einer lichteren, freieren und gefügigeren Welt als der gebaute Raum angehört, vermag diesem Vergeistigungswillen zu genügen: nur ein gemalter Raum kann hier die Erfüllung bringen. Je nach der Bestimmung und Stimmung des Architekturraumes wird sich das Raumbild ihm erschließen und mit Hilfe des Figuralen eine Welt voll Leben, Reichtum und Enthusiasmus schaffen.

So handelt es sich im Raumbild nicht um eine äußere Verschmelzung von gemaltem und gebautem Raum im Sinne einer Illusion, sondern um die Ergänzung und Vollendung eines Raumeindruckes, der seinem Träger versagt ist. Das Raumbild ist der letzte Sinn und Höhepunkt einer impressionistischen Raumgestaltung, in der Baukunst und Malerei so zusammenwirken, daß keines in seinem Wesen beeinträchtigt wird, vielmehr jedes am anderen wächst, in einer unlöslichen Gemeinschaft höchster dekorativer Einheit. Wie das Bild die Farben des ganzen Raumes in sich sammelt und durch eigene Zugaben zum schönsten Erblühen bringt, wie es das einströmende Licht in das Überirdische verklärt, so tritt auch der Bildinhalt hinter der Herrlichkeit und Weite des unfaßbaren Raumes zurück, der selbst nur wie eine Andeutung und Ahnung des unendlichen Geistes wirkt.

VI. ABSCHNITT.

DAS MONUMENTALE UND DEKORATIVE.

Die Bezeichnung der Wandmalerei als Monumentalmalerei drängt zur Frage, ob diese Charakteristik berechtigt ist und was sie Förderliches oder Hemmendes für die Erkenntnis und Wertung der Wandmalerei bietet. Was Goethe „Großheit" nannte, wird von dem nach-goetheschen Geist und Sprachgebrauch als „monumental" bezeichnet. In den letzten Jahrzehnten wechselt es mit dem „Großzügigen". Ein eigentümlich Geschick, daß gerade dem 19. Jahrhundert, das vom Großen so weit abgekommen, die Großheit ein Lieblingsideal und eine bevorzugte Bezeichnung gewisser Kunstleistungen geworden ist. Eben deshalb ist es nicht verwunderlich, daß sich der Begriff in seinem Inhalt verflacht und veräußerlicht hat, was sich in Theorie und Praxis übel auswirkte. Der Architekt Theodor Fischer meinte vor ein paar Jahren: wir müßten unseren Begriff von Monumentalität repetieren. Das gilt den Kunstgelehrten nicht weniger; ihr Mangel einer geklärten Grundanschauung führt zur Verwirrung weiter Kreise und mangelhaften Forschungsergebnissen. Ein jüngst erschienenes ernstes Buch über „Die romantische Zeichnung" beweist dies schmerzlich. Das Kapitel „Der Ausdruck und das Monumentale" leidet neben den unzureichenden Stoffunterlagen vor allem darunter, daß der Verfasser meint: „Das Monumentale kann ästhetisch kaum einheitlich bestimmt werden"[1]) und daß er selbst durchaus einseitig und unzulänglich ein paar Züge des Monumentalen herausgreift. Wir glauben deshalb den Begriff des Monumentalen genauer untersuchen zu sollen, um vielleicht seine wesentliche Klärung zu erreichen.

1. Man bezeichnet mit „monumental" zunächst und zumeist Kunstwerke, und zwar vorzugsweise Werke der bildenden Kunst, insbesondere der Baukunst, Plastik und Malerei. Des weiteren solche Werke der Malerei und Bildnerei, die mit der Architektur in größerem Maßstabe schmuckmäßig

verbunden sind. In diesem Sinne redet man von der Wandmalerei und Bauplastik als einer monumentalen Malerei und Plastik. Wir werten aber auch Kunstwerke kleineren Maßstabes als monumental: ein Gefäß, eine Münzen- oder Medaillendarstellung, eine Zeichnung und Miniatur. Wir verwenden diese Bezeichnung auch gegenüber der Wortkunst. Schon von einer Inschrift sagen wir, sie sei monumental, und zwar nicht wegen ihrer Bestimmung oder äußeren Größe, sondern wegen ihres Stiles. So empfinden wir die Widmung auf der Plakette, die der Frankfurter Universität von ihrem Kuratorium gestiftet wurde:

Als Hochburg des Geistes
Hat Dich geschaffen
In Wehr und Waffen
Ein eisern Geschlecht.
Ihr Wächter des Baus,
Nun hütet das Haus
Zu Deutschlands Ehre
In Forschung und Lehre
Treu, wahr und gerecht!

Das Gedrängte der Worte und ganzen Redeweise, der knappe Rhythmus und markige Klang der Verse, die wuchtige Teilung des Doppelgedankens und die entscheidende Zusammenfassung am Schluß rechtfertigen hier die Empfindung des Monumentalen. Auch mancher Kriegsbericht des General Stein wurde allgemein so empfunden. Fr. Th. Vischer nennt als ein anschauliches Beispiel literarischer Großheitswirkung „Hermann und Dorothea“: „Idyll, ein Genrebild . . . und nun ist dieser bescheidene Stoff in eine Höhe gehoben, daß wir meinen, wir lesen ein großes homerisches Gedicht[2].“ Auch die Musik kennt monumentale Werke und Wirkungen; ich erinnere nur ganz allgemein an Schöpfungen von Bach und Beethoven. Das Monumentale ist also an keine bestimmte Kunst gebunden.

Von der Kunst übertragen wir den Begriff auf die Wirklichkeit und Natur, sprechen vor allem in der Region des Menschlichen von Monumentalität. Man denke etwa an das Kapitel „Die historische Größe“ in Jak. Burckhardts „Weltgeschichtliche Betrachtungen“.

2. Was ist nun der genauere Sinn und Umfang des Monumentalen? Es gibt gerade in der Kunstbetrachtung und -wertung eine Anzahl Wortprägungen, die nichts oder nur wenig über die Sache aussagen, für deren Bezeichnung sie benützt werden: romanisch, gotisch; oder die ihren Inhalt

erst durch nachträgliches Hineintragen einen ungefähren Sinnes gewinnen: antik, mittelalterlich. Ähnlich liegt es mit dem Worte monumental. Man kann es deshalb kaum zum Ausgangspunkt der Untersuchung machen. Die Bedeutung des unmittelbaren Wortsinnes als Erinnerungsmal, Gedenkzeichen scheint uns schon deshalb als Ausgangspunkt nicht brauchbar, weil wir keineswegs zuerst und zumeist den Erinnerungswert in der monumentalen Kunstleistung suchen oder schätzen; auch ist seine Auswirkung als Pietätserreger für uns nicht entscheidend. Will man sich dennoch von dem unsicheren Zufallsergebnis einer spontanen Sachbezeichnung abhängig machen, ist man genötigt in sie gewisse Elemente erst hineinzutragen oder beschränkt die Auswirkung des Begriffes. Das zeigt sich besonders klar in R. Hamanns gewichtiger Studie über „Das Wesen der Monumentalkunst“[3]). Wenn man auch zugibt, daß in der Kunst außer dem Formalen noch andere Werte mitsprechen, darf man zumal für die Untersuchung einer stark formalen Eigenschaft ohne besondere Begründung nicht vom Inhalt ausgehen, der künstlerisch nur soviel bedeutet als er sich veranschaulicht. Hamann läßt sich von dem Sachsinn des Denkmalmäßigen soweit bestimmen, daß er den deutlichen Formwert des Monumentalen von hier aus gewinnen und festlegen will: „Was heißt denn Monument und Monumental-Kunst anderes, als ein Denkmal schaffen für etwas, was vergangen oder weggegangen ist, das Nichtgegenwärtige im Bilde zu vergegenwärtigen, ein Erinnerungszeichen zu schaffen nicht nur an das, was uns der Dargestellte gewesen ist, sondern auch an das, was wir ihm schulden an Verehrung, Pietät. So wird das Denkmal zugleich zum Kultbild und tritt in bestimmte ethische Verhaltungsweisen der Menschen untereinander hinein, dadurch von allen ästhetischen Gebilden gänzlich unterschieden, die diesen Relationen in ihrem Eigenwert enthoben sind, dadurch aber auch ganz anderen Gestaltungsprinzipien folgend als ästhetische Gebilde[4]).“

Fordert jedes Denkmal mit Notwendigkeit Pietät, etwa auch das eines Ruchlosen oder Unbedeutenden? Ist andererseits das Monument weniger monumental, wenn es einem Unwürdigen dient; oder wird es monumentaler, wenn es einen Würdigen verherrlicht? Reißt nicht vielmehr die Art der Darstellung uns zum Glauben an die wirkliche Größe des Dargestellten empor, und gibt es nicht genug große Denkmäler, die Ausdruck der Verehrung sind und der Erinnerung dienen, aber in keiner Weise groß wirken. Die Aufgabe, die Hamann der Monumentalkunst stellt, kann auch ohne direkte Verwendung des Menschen, den er vor allem fordert, erfüllt werden.

Er gibt selbst zu, daß „auch Dinge, Amulette, Andenken, ein einfacher Grabstein einen Wert als Monument gewinnen". Horaz singt stolz: „Exegi monumentum aere perennius, regalique situ pyramidum altius[5])." Dennoch wird man weder diese Ode, noch das ganze Lebenswerk des Dichters als monumental gelten lassen.

Auch die Zuhilfenahme der erweiterten Bedeutung des Monumentalen als Bezeichnung für ein Bauwerk oder eine Plastik[6]), die eine überragende und dauernde Erscheinung darstellen, wodurch sie späteren Geschlechtern ein Monumentum werden können, reicht nicht aus. Wie viele solcher Werke wirken in künstlerischem Sinne überhaupt nicht monumental; man denke nur an die zahlreichen Schöpfungen, die das Deutschland des 19. Jahrhunderts in der Baukunst, die offizielle Denkmalplastik in Frankreich hervorgebracht haben und die wir heute zum größten Teil einmütig als unmonumental ablehnen. Andererseits vermag auch ein äußerlich kleines Werk monumentalisch zu sein.

Weil Architektur und Plastik verhältnismäßig schnell erkennbare Großheitswirkungen hervorbringen, glaubte man um dessentwillen von ihnen für die Bestimmung des Monumentalen ausgehen zu müssen. Man kann für die Erklärung eines allgemeinen Begriffes wohl von einem Besonderen, in dem er enthalten ist, ausgehen. Aber dieses Besondere birgt die Gefahr, daß man entweder zuviel hinein oder zu wenig heraussträgt. Ein solcher Begriff muß auf alle Gebiete anwendbar sein, in denen sich sein Inhalt findet. Wie Hamann von anderen Künsten als Malerei und Bildnerei in der Hauptsache durchaus schweigt, so beschränken die anderen Spezialisten den Umfang des Monumentalen auf ihre Art. Fr. Th. Vischer, der den Begriff immer noch am kernhaftesten hingestellt hat, bringt ihn allzu eng mit der Architektur zusammen: „Die Großheit, die alles Kleine, Zerfahrene, Dünne, Nichtige entfernt und die Grundzüge des mit Geist druchdrungenen Gegenstandes mit gewaltiger Faust herausführt ans Licht, die festen Knochen der Darstellung, den markigen Rhythmus, das Monumentale, was durch diese wie für die Ewigkeit hingestellten Formen in die Ausführung tritt; alles dieses läßt sich auch in dem Begriff des Architektonischen zusammenfassen[7])."

Diese Erklärung setzt an die Stelle einer zwingenden Begriffsbegründung eine Beschreibung dessen, was wir als monumental empfinden. Damit bleibt es im wesentlichen bei einer bloßen Behauptung. Im besonderen hat diese vergleichsweise Ausdeutung den Nachteil, daß sie das Architektonische zu sehr auf eine bestimmte Art des Gestaltens fest-

legt und das Monumentale in seiner Auswirkung über jene Kunst hinaus einengt. Das zeigt sich schon bei der Plastik. Sie gilt Vischer wegen ihrer Massenhaftigkeit und dem die Umgebung Überragenden ihrer Gebilde noch als monumental, aber schon viel weniger als die Architektur. In der Malerei sieht Vischer wegen der Entbehrung des Massigen im stofflichsten Sinne, und weil sie auch sonst zuviel Verbindung mit dem wirklichen Leben hat, am wenigsten monumentale Fähigkeit. Diese ersteht ihm „dadurch, daß die Malerei sich unmittelbar an die Architektur anlehnt, um den im vollsten Sinne monumentalen Charakter dieser Kunst mitzugenießen".

Zu einer ähnlichen Auffassung bekennt sich auch H. Hildebrandt, dem das monumentale Bild ein Gemälde ist, „dessen innere geistige Größe erschöpfenden Ausdruck in einer gleichwertigen Formgebung findet; dessen Wesen dem Wesen der Baukunst nächst verwandt ist und darum meist nach einer festen Verbindung mit einem Werke der Architektur strebt"[8].) Damit wird das Bild trotz der ausdrücklichen Anerkennung seines „hohen Eigenwertes" gerade darin zu sehr von einem anderen abhängig gemacht.

Das gleiche gilt hinsichtlich der Plastik, von der R. Hamann sagt: „Für die Monumentalkunst ist die Plastik die gewiesene Kunst, nicht nur weil sie die Personen als solche stärker isoliert, sondern auch, weil sie diese körperhafter, leibhaftiger darstellt als die Malerei, als Ding in unserem Raum, zwar nur eine Stellvertretung des Kultobjektes, aber als Stellvertretung Gegenwart und Platz in unserer Daseinssphäre beanspruchend[9])"

Was monumental ist, bleibt monumental. Außerdem heißt es gerade vom geistigen Standpunkt aus das Monumentale herunterdrücken, wenn es so sehr vom äußerlichen abhängig gemacht wird.

Vom Monumentalen im dekorativen Verbande kann man nicht ausgehen, weil es gerade mit zur Erörterung steht, wieweit das Monumentale durch den dekorativen Verband beeinträchtigt wird oder diesen aufhebt. Für die Beantwortung dieses Problems braucht man einen sicheren Maßstab, den wir aber erst gewinnen müssen.

3. So bleibt nicht sübrig als von dem auszugehen, was Künstler, Kunstwissenschaftler und Kunstverständige einmütig als Grundeindruck des Monumentalen gelten lassen: es ist das zunächst der Eindruck einer formal großen Kunstwirkung. Ob wir vor einem wirklich Monumentalen oder nur einem Monumentalisierenden oder einem Pseudomonumentalen stehen, immer zeigt sich ein Streben nach dem Großen und seinen Auswirkungen. Aber nicht das naturhaft Große tut's, noch ist es notwendig.

So herrscht unter den Kunstverständigen allgemeines Einverständnis darüber, daß die äußerlich großen Bauten und Denkmale des 19. Jahrhunderts meist nichts weniger als monumental wirken. Andererseits ist ebenso gewiß, daß eine Zeichnung, eine Münze, ein kunstgewerblicher Gegenstand monumental sein können. Es entscheidet also nicht die äußerliche Maßstabsgröße, sondern der Eindruck des Großen; auf Grund bestimmter Elemente, die in uns das Gefühl der Großheit auslösen. So erzählt Fr. Th. Vischer: „die alte A. Sophie Schröder, die klein war, schien sich als Medea mächtig emporzustrecken“[10]). Als ein Zuschauer von der Größe, mit der Fr. Ludw. Schröder den Odoardo in der Emilia Galotti gab, überwältigt dem Künstler danken wollte, brach er vor dessen körperlicher Unscheinbarkeit in den Ruf aus: „Sie sind Odoardo? Nein, das war ja ein Riese.“

Welches sind nun jene Elemente, die in uns das Großheitsgefühl erwecken und festhalten? Wenn der Eindruck des Großen nicht an äußere Größe gebunden ist, geht er wohl vom Gehalt aus, der sich im Kunstwerke versinnlicht? Darnach müßte das Größte, was der Mensch hat, das Göttliche, das alle Kunst als solches erfaßte und formte, schlechthin Monumentalität gewährleisten. Aber wie viele solcher Darstellungen wirken nicht monumental, selbst wenn sie von der hohen Gottesauffassung des Christentums erfüllt sind. Und warum sind primitive Gottesbilder oft monumentaler als solche einer entwickelteren Kunststufe der gleichen religiösen Anschauung? Warum fehlt den Gottesdarstellungen der Nazarener, außer jener des Cornelius, jegliche Monumentalität? Weil die Form, die uns den Inhalt vermitteln soll, keinen oder zu wenig Anteil an der inneren Größe des Themas hat. Durch diese aber kann auch ein Menschenbild, selbst auf einer Gedenkmünze monumentaler wirken als ein Gottesbild; man denke an solche Werke des Pisanello. Ja selbst ein Stilleben, etwa von Cézanne sogar das eine oder andere von Courbet kann monumental sein. Hier aber kommt die monumentale Wirkung doch nicht vom Inhalt; also geht die Wirkung von der Form aus. So behaupten wir, daß jeder monumentale Eindruck durchaus im Formalen wurzelt und verankert ist, daß ohne entsprechende Form auch der „größte“ Inhalt nicht monumental wirkt. Die assoziativen Beigaben der laienhaften Betrachtung, die sich vom Inhalt her anregen läßt, beweisen natürlich nichts dagegen.

4. Wann bezeichnen wir nun einen Formeindruck als groß? Gegenüber der Wirklichkeit reden wir von Unterlebensgröße, Lebensgröße,

Überlebensgröße, von riesenhafter, unendlicher und überweltlicher Größe. Wir bezeichnen also diejenige Größe eines Individuellen, die über das gewohnte Maß der Gattung hinausgeht, als ein Großes: das Überragende ist uns das Große schlechthin. Nun ist aber jede Größe relativ und damit auch der Großheitseindruck als solcher: selbst ein sehr Großes kann durch ein noch Größeres in seiner Wirkung herabgedrückt, ja klein werden. Daneben wollen wir nicht nur die sachliche Größe irgendwie als Maßstab für die Beurteilung des jeweiligen Größeneindrucks erhalten wissen, wir verlangen auch noch so etwas wie einen absoluten Maßstab des Großen; wir bedürfen eben allem gegenüber eine gewisse Ordnung und Regel, um es in den Gesamtbau unserer Urteile und Wertungen einzufügen. Was ist es mit dem Großheitsbegriff gegenüber jenen Gattungen, die viele Unterarten des Großen haben, z. B. Blumen, Gesträuche, Bäume, Tiere oder die selbst groß sind, wie die Berge, Wasserläufe, Wolken u. a. Hier spielt neben dem sachlichen Maßstab ihrer gattungsmäßigen Größe, den sie in sich tragen, von unserer Seite ein allgemein menschliches Maßbedürfnis herein, das sich aus der Beziehung jener Formen zu unserer eigenen Form ergibt. Was unter der menschlichen Größe bleibt, kann eine große Blume, ein großes Tier sein, aber es ist uns noch nicht etwas Großes schlechthin. Erst was uns selbst entschieden überragt, was an die Grenze unserer menschlichen Reichweite geht, bezeichnen wir als groß an sich. — Erst recht messen wir geistige und sittliche Größe nach dem menschlichen Maßstab, da sie unsere eigentlichste Welt sind. Wir bemessen es aber unter verschiedenen Wertgesichtspunkten, die vielerlei Art von Größe ergeben, von dem der äußerlichen Macht bis zu der inneren Größe des Heroischen. Anschaulich zeigt dies Burckhardt in dem schon genannten Kapitel über die „historische Größe".

5. Welche Faktoren schaffen nun in der Kunst das Große? Weil das Große im Menschenwerk stets ein mehr oder minder Beschränktes ist, zumal im Äußeren der Natur nie ebenbürtig werden kann, darf auch die Kunst nicht mit den äußerlichen Mitteln des Umfanges und der Masse ans Ziel kommen wollen. Die Kunst darf dies auch nicht auf Grund ihres eigenen Wesens, das nicht Nachahmung, sondern Umbildung der Natur, auf dem Wege der Auslese ist — damit aber Neubildung nach eigenen Gesetzen, nicht nach denen der Wirklichkeit. Am wenigsten wird mit bloß äußeren Mitteln des großen Maßstabes die geistige Wirkung des Großen gewährleistet. Da andererseits alles Große ein beziehungsweises ist, eröffnet sich von hier aus der Weg, auf dem die Kunst das Große erreichen

kann: es genügt der Eindruck des Großen. Dieser aber kann auch mit kleineren Mitteln durch bloße Maßstabsabstufung erreicht werden. Bernini erzählt von einer Statue, deren Kopf zu klein wirkte, als sie fertig war, obwohl dieser die richtige Proportion zum ganzen Körper hatte. Schließlich entdeckte der Künstler nach vielem Prüfen und Wägen, daß ein Stück Draperie auf der Schulter daran schuld war. Er nahm es bis auf eine Kleinigkeit weg und mit einem Schlage war es ein anderer Kopf[11]).

Wie sich auch unter bedeutenden Verhältnissen ein zu Kleines größer machen läßt, bewies derselbe Bernini mit seiner Korrektur des zu kleinen Hauptportales von St. Peter. Es wurde in seiner Beziehung zur Breite allgemein als zu klein empfunden, so daß Urban VIII. und Innozenz X. schon die ganze Fassade abtragen lassen wollten, bis Bernini in den beiden Galerien das Mittel fand, den Eindruck der Größe für die Tür zu steigern. Und so kann es fast bis in das Unendliche weitergehen. Bernini meinte, daß man mit perspektivischer Verflüchtigung und Lichtwirkung einen 24 Fuß tiefen Bühnenraum bis zur Wirkung einer unendlichen Ferne steigern kann[12]). Später werden wir hören, wie auch das Material daran beteiligt ist.

Der Großheitseindruck ist im äußerlichsten Sinne vor allem ein Eindruck des Überragens. Das Überragende aber ist, von der absoluten Größe abgesehen, wiederum ein Beziehungswert. Es entsteht durch ein Hinausreichen über seinesgleichen und über die nähere Umgebung. Daher gibt es viele nur relative Größen, d. h. solche, die wir an einem allgemeineren Maßstab gemessen weder im körperlichen noch im geistigen Sinne als groß anerkennen: unter Blinden ist der Einäugige König. Das aber ist gerade ein Vorteil der Kunst als einer von der Wirklichkeit verschiedenen Welt, daß sie innerhalb ihrer Welt von der Wirklichkeit bis zu einem gewissen Grade absehen darf und deshalb auch dort Großes zu geben vermag, wo es die Wirklichkeit versagt: durch Beziehungen, die sie zwischen den Dingen herstellt. So kann einem von der Kunst aus eine Großheit erstehen, die „über allen Ausdruck geht", wie Goethe von Michelangelos Malerei in der Sixtina meinte. Dieses Überragen ist für die Kunst am schwersten zu erreichen, wenn Großes mit Großem in Wettbewerb tritt, wie in der Baukunst, oder wenn das Kunstgebilde mit außerhalb seiner befindlichen großen Wirklichkeiten zu rechnen hat, z. B. ein Denkmal mit einem großen Platz oder der freien Natur. Die Superga bei Turin erreicht das Überragen der Kirche durch ein Sicherheben über die gemeinsamen Richtungshorizontalen und den kleineren Maßstab im Klosterbau.

Die Münchener Bavaria wäre ohne die dahinterliegende Ruhmeshalle mit Park der weiten Umgebung nicht gewachsen. Diese Zugaben erheben das Monument zunächst über die engere Umgebung, dann wird es mit dieser eine gewichtigere Macht, die jene Höhe beherrscht: über die sie sich bemerkenswert erhebt, die unter ihr bleibt. Für die Steigerung der Riesenstatue selbst wäre sogar noch ein kleinerer Maßstab der Ruhmeshalle wünschenswert gewesen. Wo solche Abstufungsmöglichkeiten fehlen, kommt der Eindruck des Großen nicht voll zustande; deshalb versagt er auch im Niederwalddenkmal.

Für den Eindruck des Überragenden ist neben dem richtigen Maßstab die Isolierung der auf Großheit ausgehenden Form bedeutungsvoll. Während das Sichlösen aus der Gemeinschaft den Kleineren meist schwächt, gereicht es dem Großen zur Verdeutlichung und Stärkung seiner Macht. Es wird ein Sinnbild seiner Selbstgenügsamkeit und Selbstherrlichkeit: der Starke ist am mächtigsten allein. Als England eine Zeitlang politisch isoliert war, bezeichnete es sein Schicksal mit dem stolzen Wort der „splendid isolation". Was für eine weniger große Macht den Fluch der Lächerlichkeit gehabt hätte, wurde hier zur Äußerung eines bedeutenden Hochgefühls. Auch die feierlich tragische Stimmung der „einsamen" Größe gehört hierher. So hat die Kunst dafür zu sorgen, daß sie ihren Großheitsgebilden eine gewisse Alleinherrschaft sichert.

Das Große bedarf einer gewissen Isolierung auch deshalb, weil es besondere Kräfte birgt, deren Betätigung sein Wesen weiter veranschaulicht. Hierfür benötigt das Große freie Bahn, einen angemessenen Spielraum: indem es sich zu diesem in Beziehung setzt, sich an ihm mißt und ihn beherrscht, wirkt diese Isolierungsschicht zur intensiveren Anschaulichkeit des Großen mit. Ein Denkmal, das einen weiten Platz zu sich als Mittelpunkt zwingt, gewinnt hieraus eine Steigerung seines großen Eindruckes. Deshalb mußte die Hochrenaissance mit dem Wachsen ihres monumentalen Sinnes das Denkmal aus seiner mittelalterlich-wandmäßigen Gebundenheit in die Weite, ja in die Mitte des Platzes rücken. Welche Größe und Wucht eignet dem Pantokrater in der Domapsis von Monreale. Mächtig steigt er aus der Tiefe des Raumes auf, wächst in die Wölbung hinein und, indem er sie beherrscht, in sich selbst noch empor. Ein Bild, das eine umfangreiche Wand mühelos füllt und sich in großen Zügen bewegt, wirkt noch in den umgebenden Raum hinaus und wächst an ihm in der eigenen Größe (der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa). Lionardo ließ aus dem Großheitsgefühl des Renaissancemenschen und -künstlers für jede

Wand nur ein Bild gelten. Welche Beeinträchtigung erfahren selbst Giottos Darstellungen aus der Franz- und Johanneslegende durch ihr Übereinander; wie sehr bemüht sich Michelangelo seine Schöpfungsbilder durch breite Gurten zu trennen.

Wo solcher Spielraum in das Ungebundene geht, wirkt er leer und damit ermattend für das Große; wo er sich zu sehr ins Weite spannt, erhebt er sich zu eigener Größe und gefährdet damit jene, der er dienen sollte. Der David des Michelangelo verliert auf der weiten Piazza von San Miniato, die in die freie Natur übergeht, seine Größe und Wucht. Der Christus in der Apsis von Cefalù bleibt weit hinter jenem von Monreale zurück, weil er nicht nur in sich jener Großheit entbehrt, sondern auch die räumliche Umgebung ihn überwältigt. Es kann sich eine Isolierung aber auch dadurch ergeben, daß sich das Große von außen möglichst zurückzieht, auf sich selbst beschränkt und in sich sammelt. Damit erfordert es einen knappen Rahmen, der seine Zusammengenommenheit wie das Alleinseinwollen energisch betont. Wie eng begrenzt sitzt der Pensiero der Medicäer-Kapelle, wie bedrängt der Jeremias der Sixtina.

Das Große verlangt aber auch kraft seiner intensiven Natur und besonderen Wirkungsweise mehr eine Beschränkung als Ausdehnung, fordert eher die Einzelform und ihre maßvolle Verwendung als die Häufung. Das Große bietet schon als Einzelerscheinung für unser Auge und dessen Fassungskraft eine Höchstleistung. In der weiteren Auswirkung auf unsere inneren Sinne macht sich das noch stärker bemerkbar: „Ach, die Erscheinung war so riesengroß, daß ich mich recht als Zwerg empfinden sollte." Erst mit Hilfe von Verstand und Wille gewinnen wir die Herrschaft über das vom Großen erschütterte Gefühl. Damit über das Große selbst und als köstliches Endergebnis ein Gehobensein unseres eigenen Wesens: „In jenem seligen Augenblicke, ich fühlte mich so klein, so groß. Ich bin's, bin Faust."

Tritt das Große über diese Grenze hinaus, wird es zum Übergroßen und Erhabenen, das uns überwältigt und leicht den Eindruck des Ungeheuerlichen, Unfaßbaren, Dämonischen hinterläßt. Damit erstehen aber andere Wirkungen als sie dem Großen eigen sind. Wir werden hierauf noch zurückkommen müssen. Das Unfaßbare kann sich aber auch in der Weise äußern, daß für unsere sinnliche Aufnahmefähigkeit ein Zuviel im lähmenden Sinne geboten wird, und dann wirkt es stumpf; unsere Sinne sind dem Gebotenen nicht mehr gewachsen und vermögen deshalb auch seine Wirkung nach innen nicht weiter zu leiten. Beschränkt sich das Große auf ein bloßes Nebeneinander seiner Art, so erfährt es hieraus keine Stärkung, sondern

vielmehr eine Schwächung; denn es liegt in seinem Wesen, daß es sich nur mit Verlust einordnen kann, weil dies für das Große ein Unterordnen ist und einen Verzicht auf seine angeborene Souveränität bedeutet. Das Große verlangt also auch seinesgleichen gegenüber Isolierung. Aus solchem Gefühle haben wohl die altchristlichen Mosaiken zwischen die einzelnen Apostel gern Palmbäume gestellt; aber auch dieses Mittel konnte nicht immer verhindern, daß uns aus der Gleichmäßigkeit der Reihung eher eine Nivellierung als Steigerung des Großheitseindruckes ersteht. Als Theodor Fischer in den Raum zwischen der Michaels- und Frauenkirche das Münchener Polizeigebäude zu stellen hatte, erstand für ihn die Erwägung, ob er die äußere Großheit der Bauaufgabe zu einer monumentalen Form erheben sollte oder ob er aus der geringeren geistigen Bedeutung des Neubaues und vor allem wegen der ehrwürdigen Größe jener beiden Kirchen sich diesen unterordnen wolle. Fischer hat sich aus seinem städtebaumeisterlichen Takt für das letztere entschlossen. In jenem kleinen Raum war kein Platz für einen dritten Monumentalbau. Dadurch hätte das Vorhandene, vor allem aber der neue Ankömmling Schaden genommen. Indem das Polizeigebäude sich zurückhielt, isolierte es die benachbarten Größen und rettete sich die Selbständigkeit. Wie anders liegen die Verhältnisse auf dem Platze von Pisa, wo für den Dom und seinen Turm, für den Campo Santo und das Baptisterium ein genügender Spielraum vorhanden ist, so daß jeder Bau zur vollen Auswirkung seiner Größe kommt.

Anders wirkt eine Häufung großer Einzelformen, wenn sie unter eine Dominante gebracht werden, unter deren Herrschaft sie als große Teile eines noch größeren Ganzen erscheinen. Man mache sich klar, was für die Schule von Athen die umgebende Architektur bedeutet, indem man sie über den Köpfen der oberen Reihe abdeckt. Aber auch hier bedürfen die einzelnen Gruppen gewisser Isolierungen, um sich nicht allzusehr anzugleichen und aufzuheben.

Nicht die Überragendheit an sich, noch die Isolierung genügen für den ästhetischen Eindruck des Großen. Das Hannoveraner Rathaus besitzt beides. Und doch wird man es mit K. Scheffler nicht einen Monumentalbau, sondern ein Monstrum[13]) nennen. Das Große ersteht in seinem überwältigenden Eindruck nicht durch Addition oder Multiplikation. Man brauchte sonst Zeichnungen oder Bildentwürfe nur mit dem Projektionsapparat zu vergrößern. Andererseits würden dadurch auch die Nebensächlichkeiten mit vergrößert und vervielfältigt, man sieht vor Bäumen

den Wald nicht. Das Große ist auch schon nach der sinnlichen Seite hin mehr ein intensiver als extensiver Eindruck. Es ist ein starker Gesamteindruck, der alles Kleine und Nebensächliche ausschließt oder vergessen läßt. ,,Es gibt hier (Rom) nichts Kleines, wenn auch wohl hier und da etwas Scheltenswertes und Abgeschmacktes; doch auch ein solches hat teil an der allgemeinen Großheit genommen[14])." Die Kunst vermag einen solchen Gesamteindruck nur durch das Mittel der Einfachheit und Einheitlichkeit zu erreichen.

Die Vereinfachung wird nicht erreicht durch bloßes Weglassen von Nebensächlichem, Kleinem, Zufälligem, wie heute noch immer naive Stilisten meinen, sondern nur durch bewußtes Ausscheiden des Untergeordneten, durch das Herausholen und Hinstellen des Wesentlichen, das die Idee verkörpert, oder was ihr sonst gleichwertig sein mag. Aber nicht im Sinne eines begrifflich Abstrakten, eines verstandesmäßig Allegorischen, sondern eines Anschaulichen und Greifbaren, nicht eines exzerptmäßigen Dünnen, sondern eines konzentriert Kraftvollen. Einfachheit ohne Füllung und Spannung wirkt leer und matt. Hieraus erklärt sich auch, warum so viel Klassizistisches nie die Wirkung des Klassischen erreicht, gerade unter dem Gesichtspunkt des Großen. Für die Wiedergabe von Naturgegenständen und Lebewesen bedeutet dies: die Erscheinung muß des Individuellen entkleidet, muß auf das Typische gebracht werden. Wie wenig aber auch das genügt, beweisen derartige Gestaltungen im Plakat oder in der illustrationsmäßigen Wandmalerei eines Fritz Erler und der Scholle-Künstler. Der Typus muß in sich ein großer sein. Marées Gestalten besitzen gewiß eine vertieftere Typik als jene der genannten Maler. Dennoch wird man auch diese Gestalten nicht ohne weiteres als groß ansprechen können. Sie sind zu sehr edle Norm. Damit wird ihre hohe Bedeutung nicht entwertet; das Monumentale ist nicht der, ist nur ein Maßstab künstlerischer Bedeutendheit.

Die Einheitlichkeit ist fast noch wichtiger als die Einfachheit. Durch sie haben alle wesentlichen Teile der einzelnen Form und diese an der künstlerischen Gesamterscheinung im Sinne der Großheit teil. Damit verschmelzen sich die Teile zu größeren Zusammenhängen und Richtungseinheiten, es erstehen in der Komposition führende Dominanten, stärkere Gegensätze, mehr Klarheit und Festigkeit, es wachsen die Proportionen. Daher muß sich auch die Farbe der Buntheit wie der feineren Abtönung enthalten, muß eine knappe Harmonie erstreben. ,,Wenn ein Mensch einfarbig angezogen ist, wirkt er größer, als wenn derselbe Mensch Wams,

Hosen und Schuhwerk von verschiedenen Farben trägt" (Bernini)[15]. Egger-Lienz treibt diese Einheit bis zur Eintönigkeit und erzeugt statt der Einheitlichkeit Einförmigkeit, was ein Verarmen des Großen bedeutet.

Weil das Große ein überragender Gesamteindruck ist, genügt für seine volle Anschaulichkeit nicht, daß wir jene Wirkung nur in einer Richtung erfahren: als Länge, Breite oder Tiefe. Das Große drängt von selbst über die Fläche hinaus, zur Allseitigkeit des Überragens. Wir bezeichnen deshalb sogar ein körperliches oder räumliches Gebilde dessen Überragendheit wesentlich in einer Richtung verbleibt, nur im uneigentlichen Sinne als groß. So sprechen wir nicht von einem großen Turm, nur von einem hohen Turm; und im Räumlichen reden wir nicht von einem großen Gang, nur von einem langen Gang. Solche Formen nehmen gegenüber einem allseitig Ausgedehnten an überragender Wirkung schnell ab und beschränken sich auf die Wirkung ihrer besonderen Ausdehnungsart, auf die Höhe, Breite oder Tiefe. Nur innerhalb ihrer Gattung bezeichnen wir die Einzelerscheinungen vergleichsweise als groß, also einen Turm, einen Gang an einem anderen seiner Art gemessen, der weniger Umfang besitzt.

So liegt im Voluminösen schon vermöge seiner Natur ein gewichtiges Element für die Formung des Großheitseindruckes. Dieses kommt hierfür aber auch deshalb in Betracht, weil es einen wesentlichen Bestandteil jeder Form ausmacht und am Großwirken vor allem die wesentlichen Formwerte beteiligt sind. Für die Kunst ist das Volumen zunächst auch nur Rohstoff wie alles Naturhafte. Es muß die ästhetische Wirkung durch die Form erst herausgeholt werden. Die Grundwirkung des Voluminösen ist das in sich Beschlossene, Füllige, Dichte. Damit scheidet alles Lose, Dünne, Feine aus. Es herrscht das Bestimmte, Pralle, Straffe vor und dieses geht möglichst durch die ganze Form. Das Weniggegliederte, selbst Ungegliederte erweist sich daher zunächst wirksamer als die Durchbildung der Form. Deshalb erscheint auch eine blockmäßig zusammengehaltene primitive Schöpfung für den ersten Eindruck monumentaler als das gleiche Werk einer reiferen Bildungsstufe. Denken wir etwa an den Tempel von Pästum und an den Parthenon, womit natürlich für die endgültige Wertung noch nicht alles gesagt ist. Dementsprechend geben frühere Zeiten für den Großheitseindruck gern gedrungene Gestalten; man denke an Gestalten des Giotto oder Masaccio. Im Räumlichen ist es das Sichzusammenfassende und als Ganzes Überschaubare, das gleichsam Insichruhende und -verweilende. Um dessentwillen bezeichnen wir das Innere des Pantheon als monumentalen Raum. Aus ähnlicher Empfindung galt

Goethe der Salone in Padua als „ungeheuerstes abgeschlossenes Gefäß“. In dieser Richtung liegt es auch, wenn wir den romanischen Raum eher monumental empfinden als den gotischen, jenen der Renaissance mehr als den des Rokoko.

Eine starke Förderung gewinnt das Volumen, und damit auch sein Beitrag zum Großen, aus dem stofflichen Bestand. Ein Bau wirkt als Außenerscheinung leichter monumental als in seiner Räumlichkeit. Mit dem Material kommt die Schwere herein, damit das Lastende und Tragende, überhaupt das Kraftmäßige als solches. Stoff und Kraft gehören untrennbar zusammen. So reden wir mit Recht von einem monumentalen Material. Der Stein ist vermöge seiner Dichte und Schwere ein ungleich monumentalerer Baustoff als Holz, Glas und Eisen. Das Urgestein drängt neben seiner Schwere auch durch seine Härte zu weitgehender Vereinfachung der Form. So wirkt es auch von dieser Seite her leichter monumental als das Sand- und Kalksteingebilde. Der nur im engen Verband brauchbare Ziegel übertrifft durch diese Geschlossenheit den bildungsfähigeren Haustein. Ein gotischer Backsteinbau erreicht leichter die Großheitswirkung als ein verwandter Hausteinbau. Wo wir in der Malerei und Plastik Größe der menschlichen Form finden, wird diese nicht selten durch die Schwere der Gewandung noch gehoben: in welche Stoffe kleidete Dürer seine Apostel. Trotz alledem tut's der Stoff allein nicht. Ist das Massige im Kunstwerk zu wenig durchgeformt, wirkt es nicht groß, sondern grob, klotzig, barbarisch wie das Völkerschlachtdenkmal bei Leipzig. Zum Unterschied hiervon liegt in der bis an das Geometrische heranreichenden Vereinfachung ägyptischer Bauten und Großplastiken eine entschiedene Bezwingung der Masse. Die Formung muß also durchaus mithelfen, wenn eine ästhetische Großheit erreicht werden soll, und zwar eine Formung von bedeutender Kraft.

Metzner ist in seinen Großplastiken hinsichtlich der Masse einer der aufwändigsten Bildhauer der letzten Generation. Dennoch kommt in seinen Werken keinerlei Monumentalität zustande. Selbst in der Typik seiner Helden am Völkerschlachtsdenkmal entbehrt die Bildung des Körperlichen der Festigkeit, des Knochenhaften und Markigen; es wirkt wie Teig. Ähnliches gilt von den pneumatikartigen Gestalten des Egger-Lienz. Wie gegenüber Metzners Massen gar manche weniger massige Plastik Griechenlands durch die straffe und kraftvolle Gestaltung monumentaler wirkt, so stehen viele Kartons des Cornelius, ja selbst eine Anzahl seiner Zeichnungen an Körperlichkeit und zusammengenommener

Kraft über jenes Tirolers Bildern. Aber benehmen wir durch solche Betonung des Kubischen nicht von vornherein der Zeichnung, dem Relief, dem Karton die Monumentalität? Keineswegs. Auch hier handelt es sich nicht um die naturhafte Erscheinungsweise und -form, sondern um deren in die Kunst übergeführten Eindruck. Schon der bloße Kontur kann durch seine plastische Kraft körperlichen Eindruck vermitteln; um so mehr eine Formung, die auch noch modellierend arbeitet. Nur müssen eben das Voluminöse und Kraftmäßige zu genügendem Ausdruck kommen.

Die Kraft hat aus ihrer Verbindung mit dem Stoff, aber auch als eigene Macht eine hohe Bedeutung für die Veranschaulichung des Großen, besonders seiner Lebensfülle und deren Betätigung. Wir erwarten sie instinktiv von jeder Großheitserscheinung, und zwar in gesteigertem Maße. Darum beeinträchtigt eine schwächliche Formung der großen Masse diese in sich selbst und beschränkt ihren Beitrag zum Monumentalen. Von seiten der Kraft kommt in das Monumentale ein Tätiges. Weil dieses aber in einem Massigen wohnt, wird es durch dessen Schwere in seiner Entfaltung gebunden. Damit gewinnt die Kraft des Monumentalen etwas Zusammengenommenes, Knappes und Gemessenes. Um dies zu erreichen, muß das Kunstwerk die Träger und Organe des Kraftausdruckes groß herausstellen: das Tektonische und Gerüsthafte der Form, ihren Knochenbau, ihre Gelenke. — Im Unorganischen der Baukunst muß sich die Masse eine derartige Gliederung schaffen. Wo dies unterbleibt, liegt die Monumentalität mehr nach der massenhaft dumpfen, passiven Größe, die ein Charakteristikum der primitiven Monumentalität wird.

Endlich müssen jene Repräsentanten der Kraft durch eine auf Großheit ausgehende Formung diese in der Ruhe wie in der Bewegung deutlich erkennen lassen: dort in der Zusammengeballtheit, hier in den weiten Bahnen, die die Kraftentladung zieht. Es muß wirkliche Kraftentfaltung, es darf nicht bloße Kraftmimik sein. Feuerbachs Gestalten fehlt fast ausnahmslos das aktive Element der Kraft. Damit haben seine Menschen etwas Müdes, Stumpfes, Energieloses; eine traumhafte Gebundenheit läßt die großen Formen nie zum vollen Leben und einem angemessenen Handeln kommen. Wo aber die Feuerbachschen Menschen sonst ins Große gesteigert sind, ergibt sich wenigstens eine Größe der Passivität, der Resignation, Trauer und Sehnsucht. Wo Feuerbach eine starke Handlung schildern will, wie etwa in einer Schlacht, bleibt alles im äußeren Gestus stecken; selbst das Gewand wird zur Wäsche, wie bei den letzten Camposanto-Kartons des Cornelius wo dem alternden Meister die Kraft versagte.

Aus der Forderung des durchgehenden Kraftausdruckes müssen wir das Kraftvolle auch in der Bearbeitungsweise spüren: von dem Umriß, der Flächen- und Massengestaltung bis hinein in den Strich des Zeichenstiftes, den Farbenauftrag und Meißelschlag soll die Wucht und Macht, die Faust des formenden Künstlers wirksam sein. Deshalb ist Hodlers Schlacht von Marignano, die gern als vorbildliche moderne Monumentalität gilt, doch nur monumentalisierend: manche Linienzüge und insbesondere die Flächenspannung, auch der Farbenauftrag entbehren der voll durchhaltenden Kraft. Aus dem Grund ist auch der malerisch auflösende Stil des Impressionismus kaum für eine monumentale Darstellung geeignet, obwohl er einen Gesamteindruck gibt. Wie sehr helfen dagegen in dem groß geformten toten Christus von Trübner die sicher und kräftig hingesetzten Spachtelhiebe zur mächtigen Gedrungenheit. Hieraus erklärt sich auch, warum die breit, aber geschlossen gemalten Lünettenbilder der Sixtina so wirken, daß Burckhardt von ihnen sagen kann: „sie zeigen die leichteste Meisterschaft in monumentaler Behandlung des ungünstigsten Raumes“[16]). Die konzentrierte Kraft darf aber nicht krampfhaft wirken, wie in den Guddea-Gestalten und meisten Werken der assyrischen Plastik, noch erstarrt wie in manchen ägyptischen Schöpfungen; sonst empfinden wir ihre Großheit als primitiv.

Wenn wir nicht vergessen, daß Kunst Übersetzung des Wirklichen und Großheit ein Beziehungsweises ist, dann wird auch klar, daß diese ebenso in kleinerem Maßstab erreicht werden kann. Klinger meint einmal: „Ich möchte den Vorschlag machen, Cornelius' Kartons zu den Camposanto-Bildern in kleinem Maßstab, etwa 40—60 cm genau so reproduzieren zu lassen, wie sie gezeichnet sind. Die Blätter würden an Größe der Wirkung den Kartons nicht nachstehen[17]).“ Bedeutsam ist, was er hinzufügt: „Das, was bis jetzt an Nachbildungen existiert, ist durch den Strich so geschönt, daß es zum Teil dem Geiste seiner Arbeiten zuwiderläuft; denn dieser ist nichts weniger als glatt.“

5. Wir haben schon wiederholt betont, daß es Unterschiede in der Bezeichnung und Wertung der Großheitseindrücke der Wirklichkeit wie der Kunst gibt. Damit erhebt sich die Frage, welche Art von Großheit das Monumentale ist. Es besteht zweifellos ein Wirkungsunterschied zwischen dem Tempel von Pästum, dem Parthenon und einem der hellenistischen Riesentempel Kleinasiens. Es wirken die Pyramiden in ihrer jetzigen Isoliertheit anders als ursprünglich, da sie einen großen Komplex von Vorhöfen, Tempeln und anderen Gräbern überragten. Schon das Altertum

bezeichnete sehr große Statuen als Kolosse. Burckhardt redet von der Plastik Michelangelos anders als von dessen Malerei in der Sixtinischen Kapelle. Jene ist ihm ein großartiges Unikum, etwas Herkulisches, etwas von ungeheurer Gestaltungskraft, ein gedämpftes Ungeheures[18]). Er redet auch von der Größe Raffaels anders als von der des Michelangelo; und vor ihm hat man dies getan, wie man es heute tut. Dabei ist interessant und wichtig, daß bald dem Raffael und bald dem Michelangelo die Großheit abgesprochen wird: je nachdem man einen bestimmten Begriff und Eindruck von der Größe hat. So meint Winckelmann von seinem antikischen Ideal der edlen Einfalt und stillen Größe aus, daß Michelangelo „die Brücke zu dem verderbten Geschmack auch in der Bildhauerei angeleget und gebauet". Ähnlicher Ansicht waren die Theoretiker seiner Zeit. Sulzer sagt wohlwollend: „daß bey günstigeren Umständen ein Michelangelo . . . sich zur Größe der guten griechischen Bildhauer würde (!) erhoben haben, daran läßt sich mit Grund nicht zweifeln[19])." Ramdohr, der vielfach das Sprechrohr der damaligen römischen Auffassung ist, äußert sich noch absprechender; er läßt nur den großen Stil der Zeichnung Michelangelos gelten[20]). Goethe interessierte sich offenbar unter dem Einfluß solcher Anschauungen und Urteile für den Plastiker Michelangelo nicht, obwohl er von dem Maler sagte, daß „seine Großheit über allen Ausdruck geht", und er in St. Peter begreifen gelernt, „wie die Kunst sowohl als die Natur alle Maßvergleichung aufheben kann". Unserer Zeit wiederum, die sich in der Großmannssucht nicht genug tun kann, weil sie kein inneres Maß besitzt, gilt Raffaels Größe nicht oder nur wenig. Man möchte beinahe auf den Gedanken kommen, daß die römischen Kreise, die während Goethes Aufenthalt über die Größe Raffaels und Michelangelos aussichtslos stritten, recht gehabt, als sie meinten: der Mensch sei ein so beschränktes Wesen, daß er niemals Großheit verschiedener Art ebenmäßig zu würdigen die Fähigkeit besitze. Anderseits gilt doch wohl allgemeiner, was Jak. Burckhardt im Anschluß an die Großheit von St. Peter schrieb: „Wem sich diese Harmonien einmal eröffnet haben, dem werden daneben alle Gebäude der Welt unvollkommen erscheinen und es wächst der Maßstab von St. Peter in das Unendliche[21]). Wir haben in der Tat Maßstäbe für die Unterschiede des Großen.

6. Wenn das Monumentale bisher als der Ausdruck des Großen bezeichnet wurde, müssen wir jetzt fragen: was ist das Übergroße, und wie verhält es sich zum Großen in seiner Erscheinung und Wirkung? Da das Übergroße zunächst als eine Art des Großen gelten muß, gilt für seine Dar-

stellung das gleiche wie für jenes: es muß das Überragende in der Gesamtform, im Volumen und in der Kraft zur Anschauung kommen.

Zunächst ist auch das Übergroße ein Beziehungswert. Michelangelos David, der an seinem ursprünglichen Platze, an der Eingangswand des Florentiner Rathauses, überwältigend gewirkt haben muß, enttäuscht auf der Höhe von San Miniato, wo er inmitten eines weiten Platzes kaum seine tatsächliche Großheit ahnen läßt. Es ist also die Isoliertheit des Übergroßen keine unbeschränkte, vielmehr eine bestimmte; auch dieses braucht eine Umgebung, die es meistert. Aber dieses Kleinere muß in sich und an sich ein groß Wirkendes sein. Damit hat das Übergroße in seinen Beziehungen einen bedeutenderen Maßstab als das Große. Es muß deshalb erst recht in seiner eigenen Gesamtform und deren Teilen Großes überragen. Es werden die Teile der Teile selbst zu wirklichen Größen. So genügt, um von der Architektur zu reden, für das Übergroße im Zusammenfassen zweier Ordnungen nicht das Zusammenfassen; die zusammengefaßten Ordnungen müssen selbst groß sein. Deshalb werden noch gern Gesimsbänder eingezogen und ausgiebige Ornamente angebracht, die die Großheit der Teile erkennen lassen. Was Bernini als allgemeines Gesetz des Bauens bezeichnet, gilt vor allem für das Bauen im Großen: „Man muß zweierlei auseinanderhalten, das Totale und das Detail; und zwar ist das letztere für die Wertung des ersteren von elementarer Wichtigkeit[22].“

Es können aber die besten Details nichts helfen, wenn die Komposition als solche nicht groß ist, weil ja alle Großheit nicht bloß Überragendheit, sondern Gesamteindruck ist. Mit Recht bemerkt Burckhardt, wo er das Ungeheure von St. Peter klarmachen will: „Bei Bramante war die Komposition allein schon in höchstem Grad monumental[23].“ — Wie kommen wir nun zu jener Übergröße im Ganzen? Was einen sachlichen Maßstab in sich trägt, kann leichter zu solchem Eindruck gebracht werden. Hier wird das Übergroße ein Übermaß der Gattungsgröße wie beim Menschlichen, Tierischen und Pflanzlichen. Es wird zum Riesenhaften.

So schreiten keine ird'schen Weiber,
Sie zeugete kein sterblich Haus!
Es steigt das Riesenmaß der Leiber
Noch über Menschliches hinaus.

Michelangelos David übertrifft nicht bloß alles Maß eines jugendlichen Körpers, sondern alles menschliche Körpermaß. Ähnlich steht es um die Cumäa. Selbstverständliche Voraussetzung ist, wie in allen übergroßen

Bildungen, daß der äußeren Größe die Kraft der Gestaltung entspricht. In allem anderen, das keine eigene feste Größe hat, muß die Anlage in sich und in ihrer Beziehung zum Menschlichen, dessen Bedürfnisse und Verhältnisse weit übertreffen. Letzten Endes ist übergroß, was wir auf Grund unserer gesamten Organisation nicht mehr oder kaum zu bewältigen vermögen. Es spielt also auch hier der Mensch als letztes immanentes Maß herein. So sagt Goethe vom Salone in Padua: „Das ungeheuerste abgeschlossene Gefäß, das man sich nicht vorstellen kann, auch nicht einmal in der nächsten Erinnerung zurückrufen kann[24]).“ Solche Eindrücke des kaum oder nicht mehr Faßbaren haben wir vor allem gegenüber dem Voluminösen, insbesonders gegenüber dem Körperlichen; deshalb spielt dieses im Übergroßen eine bedeutendere Rolle als im Großen schlechthin, daher vermag vor allem die Baukunst das Übergroße zu bieten und muß die Plastik, wenn sie solches erreichen will, sich jener nähern, wie etwa in den Eingangskolossen des Grabtempels von Abul Simbal. Bei dem Wettbewerb für das Bismarckdenkmal, das die Binger Höhe beherrschen sollte, haben alle besseren Entwürfe auf die Plastik verzichtet. Im übrigen ist auch die Plastik wegen ihrer Massenhaftigkeit für das Kolossalische wohl geeignet: Sie spricht aus Michelangelos Bildnerei stärker als aus seiner Malerei. Doch auch diese letztere kann mit Hilfe der Überhöhung der organischen Welt in das Übergroße und unter Beachtung des Beziehungswertes das Übergroße erstehen lassen. Das Kunstgewerbliche vermag als plastisch-tektonisches Gebilde das Übergroße gleichfalls zu erreichen, z. B. in Riesenkandelabern. Doch ist hiervon die Kleinplastik, Zeichnung und Miniatur ausgeschlossen, weil sie im einzelnen und in ihrer Umgebung unseren Sinnen keine Großheit zu bieten vermögen, die als solche die Unterlage für ein noch Größeres werden könnte. Hier wirkt der gleiche Grund wie bei der verkleinerten Wiedergabe monumentaler Werke. Diese erhalten sich meist ihren Großheitseindruck, aber nicht die Wiedergabe des Übergroßen, bei dem das Große für unsere Wahrnehmung so klein ist, daß es nicht mehr steigerungsfähig wird.

Das Übergroße des Voluminösen birgt aber eine doppelte Gefahr in sich: es widerstrebt durch seinen Umfang der Übersichtlichkeit und wirkt bei nicht genügender Durchformung zu sehr als bloße Masse. Dann aber erscheint es als etwas Unkünstlerisches; das Künstlerische will und muß immer ein Geformtes, und zwar ein Geformtes bestimmter Art sein. Im Entbehren dieser Geformtheit beruht das unkultiviert Klotzige des Leipziger Völkerschlachtdenkmals. Es meistert die Masse nicht mit der

entsprechenden Kraft; diese bleibt künstlerischer Rohstoff, ist ein naturhaft Übergroßes ohne dessen Elementarität, da es die Spuren der menschlichen Tätigkeit, einer unzureichenden Tätigkeit aufweist. Das naturhaft Übergroße hat auch eine andere Wirkung. „Es ist keine Frage, daß der ungeheure überwölbte Raum eine eigene Empfindung gibt, es ist ein abgeschlossenes Unendliches dem Menschen analoger als der Sternenhimmel. Dieser reißt uns aus uns selbst hinaus, jener drängt uns auf die gelindeste Weise in uns selbst zurück[25]).“ Das Übergroße gewinnt aus dem Drange nach Aufwand etwas über sich Hinausdrängendes, Gewaltsames, ungeheuerlich Bedrohendes im aktiven und passiven Sinn, so in dem von der Inspiration des Göttlichen ergriffenen Ezechiel der Sixtina, der dem ungeheuerlich Erschüttertwerden mit einem ungestüm gewaltigen Drängen und Aufspringen antwortet. Ähnlich Moses, der als Repräsentant eines ganzen Volkes, als einer, der Gott von Angesicht zu Angesicht geschaut, der Wunderkräfte über die Natur besitzt und aus der großen Leidenschaft, die ihn ergriffen hat, vulkanisch bedrohlich wirkt. Das Übergroße wird zur stärkeren Kraftentfaltung auch deshalb gedrängt, weil es nur so das Außerordentliche seines Wesens, das über das Große weit hinausreicht, wirksam offenbaren kann. So erträgt die Darstellung des Übergroßen auch viel mehr als jene des Großen ein Ineinander und Gegeneinander der Massen, ja es verlangt darnach. Michelangelos letztes Gericht entbehrt als Ganzes der vollen Wirkung der Übergröße wegen des unübersichtlichen Formates; aber auch weil innerhalb des Bildes die Gruppen zu sehr isoliert sind. Wieviel intensiver ist unser Erlebnis eines furchtbar großartigen Vorganges beim Höllensturz des Rubens, wo die Menschenmassen ineinander verschmolzen in wolkenbruchartigen Sturzbächen herniederprasseln.

Hier kommt auch das Erhabene in Betracht. Fr. Th. Vischer meint: „Erhaben nennen wir große, starke, gewaltige Formen, die ins Unbegrenzte zu steigen scheinen“[26]) und unterscheidet ein Erhabenes in der Natur, in Raum, Zeit und Kraft, ein solches im Menschen und in der Weltordnung. Kant liegt das Erhabene wesentlich in der Idee: „Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemütes beweist, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft; das Große, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist.“

Die Kunst kann dieses Übergroße auf dem Wege der Phantasieanregung erreichen, wenn sie ein Großgeformtes als ein für den aufnehmenden Sinn kaum mehr Faßbares hinzustellen vermag, wie etwa in der Musik.

In der Wortkunst geschieht dies vor allem mit Hilfe der Assoziationen, die der Wortinhalt auslöst: durch Gedankliches, das uns mit Ahnungen des Höchsten und Unerreichbaren erfüllt.

In der bildenden Kunst kann Derartiges vor allem mit Hilfe des Räumlichen erreicht werden. Denken wir an St. Peter. In der Malerei und Bildnerei ersteht es am wirksamsten aus einer Formung des Menschen an sich oder als Symbol, die über das natürliche Maß weit hinausgeht. Insbesonders läßt sich das Erhabene der menschlichen Persönlichkeit, das sich in der heroischen Hingabe des Lebens an einen sittlichen Zweck ausspricht, durch die Steigerung der menschlichen Form und ihrer Ausdrucksweise bildhaft gestalten. Michelangelo hat auf diesem Wege selbst das göttliche Wesen und sein schaffendes Wirken geformt, die Ahnung eines über Menschliches weit Erhabenen geweckt. So leitet die Kunst vom Übermenschlichen in das Überweltliche hinüber.

Wir erfahren das Überwältigende des Übergroßen noch mehr aus der Betrachtung seiner Wirkungen: „Für das Gefühl einfach, ist es in der Tat die Summe mannigfacher Eindrücke[27]).“ Es verlangt, um seine Wirkung voll ausüben zu können, für die Betrachtung eine bedeutende Distanz. Damit gewinnt es zugleich die Fähigkeit auch in großer Umgebung und in der Ferne noch groß zu wirken, was wir eben als übergroß empfinden. In der Nähe, in unmittelbarem Gegenüber wie Nacheinander, wo es in seiner Gesamtheit meist unfaßbar wird, macht es uns klein und erscheint selbst in seiner Ruhe als etwas Unnahbares. Während es als ungeformte oder nicht genügend geformte Masse plump und stumpf wirkt — Völkerschlachtdenkmal —, uns innerlich nicht berührt, wird es in der ihr angemessenen Formung überwältigend, niederdrückend, fast erdrückend. Im Räumlichen läßt es das Unendliche spüren, indem wir uns gerade noch behaupten; bei der Kraftentfaltung wechselt das Ehrfurchterweckende mit dem Furchtbaren und Unheimlichen. Das Gesamt- und Grundgefühl hat mehr etwas Bannendes als Erhebendes; es ist eine mit Schauern gemischte Ehrfurcht: Terribilità.

Als Ausnahmsweises, Einzigartiges, Maßloses, Dämonisches, dem man sich überläßt, wo man seine Bedeutung spürt, verlangt es eine besondere Begründung. Die Größe der amerikanischen Wolkenkratzer ist für uns auch nach der geistigen Seite Elefantiasis, weil sie nicht in irgendeinem außerordentlichen Zwecke, nur in wirtschaftlichen Gesichtspunkten begründet ist. Es zeigt die ganze Kulturlosigkeit unserer Zeit und ihr mangelhaftes Grundverhältnis zum Großen, daß etwas Ähnliches auch bei uns

als künstlerische Möglichkeit überhaupt nur erörtert werden konnte. Wo ein angemessener Inhalt als innere Begründung fehlt, empfinden wir das Übergroße als Abnormität oder Kuriosität, als Ausdruck bloßer Gewalt oder Großmannssucht.

So hat auch das Übergroße seine Grenze; eben an der Sichtbarmachung seiner Art, ohne daß sie zur Unförmlichkeit wird. In dem Grad, als die Darstellung des Übergroßen zum Grenzenlosen neigt, wird es aus der Begrenztheit der künstlerischen Mittel unkünstlerisch, ästhetisch unwirksam.

7. Vergleichen wir nun das Übergroße mit dem Großen in der Kunst, um das letztere in seiner Eigenart noch weiter zu erkennen und zu bestimmen.

Das Große bleibt innerhalb des menschlichen Maßstabes, wenn es auch äußerlich und innerlich über das Durchschnittliche hinausgeht. Durch dieses Hinausgehen erhebt es nicht nur unsere Sinne, auch unsere Gesinnung über das Gemeinsame, Gewöhnliche, Alltägliche. Selbst Angenehmes wird an ihm gemessen zur Störung. „Das Auge war von jenen großen Formen und der herrlichen Vollendung aller Teile so ausgeweitet und verwöhnt, daß man die geistreichen Spielereien der Arabesken (der Loggien) nicht ansehen mochte[28].“

Wir werden vor allem die im Großen wirkende Kraft in solcher Beziehung inne. So ist das Große mehr Ausdruck der Macht, das Übergroße Ausdruck der Gewalt. „Macht ist ein Vermögen, welches großen Hindernissen überlegen ist. Ebendieselbe heißt Gewalt, wenn sie auch dem Widerstand dessen, was selbst Macht besitzt, überlegen ist[29].“ Darum wirkt die Natur als Ganzes oft erhaben, überwältigt uns alles, was über irdische Grenzen weit hinausgeht oder gar überweltlichen Charakter annimmt und hat.

Mit dem Verbleiben innerhalb der menschlichen Sphäre ist das Monumentale auch als Gesamteindruck leichter faßbar. Die Komposition wird übersichtlich und klar, es behält das Einzelne seine Bedeutung. Weil das Große uns noch als Maßstab gelten läßt, gestattet es uns auch die Oberherrschaft; damit aber erreicht es für unser Gefühl etwas Harmonischeres als das Übergroße: Wir empfinden es als das Maßvollere. Wir anerkennen und genießen seine Besonnenheit, es wird uns Ausdruck des Gesetzmäßigen und damit kommt die innere Wahrheit, die ein Wesenszug alles Großen ist, als ein Ethisches zum Ästhetischen. Jak. Burckhardt rühmt an den Architekten der Hochrenaissance, daß sie

dem Zeitverlangen nach Außerordentlichem, Ungemeinem nicht nachgegeben: „Es gereicht den Besseren unter ihnen zum ewigen Ruhm, daß sie diese Stellung nicht mißbrauchten, vielmehr in ihrer Kunst die höchsten Gesetze zutage zu fördern suchten[30].“ Dieses Maßhalten bändigt auch den Ausdruck der Kraft, ohne ihn abzuschwächen. Wir spüren ein Sichbeherrschendes, Sichniederhaltendes. Deshalb herrscht mehr die Horizontale und die Breitenentwicklung als die Vertikale und Tiefe mit ihrer weiten Ausladung. Daher im ganzen mehr den Ausdruck der Ruhe als der Bewegung; in der Ruhe die Zurückhaltung und Würde, in der Bewegung Zusammengenommenheit und Bedacht, aber auch Straffheit und Zügigkeit; im Motiv mehr das Zuständliche als das Handelnde, mehr das Einzelne als Massenhafte, damit eine Vorliebe für das Repräsentative im besten Sinne: das Sichhinstellen wie im Vertreten großer Absichten und Aufgaben, als ihre Verkörperung, ein Zummonumentwerden. So ist es in der Gesamtform ein kraftvoll Gedrungenes, markig Lebendiges, aber durchaus Einfaches gegenüber der Überfülle und Vielseitigkeit des Übergroßen.

8. Eine weitere Weise des Großen ist das Großartige, das auch in die Empfindung des Monumentalen hereinspielt, obwohl es ein durchaus anderes ist. Das Großartige verläuft mehr in der Art des Großen, als daß es selbst eine große Art wäre. Es liegt zunächst und zumeist im Quantitativen und tritt als Stoff- und Formenaufwand vor uns hin, als Pracht und Prunk. Es hat etwas von dem Überflüssigen und Überschüssigen des Luxus, der Üppigkeit. Im Zusammenhang damit ist es mehr ein Äußeres und Äußerliches, ist es Schaupracht, festliches Gepränge im Sinne des lateinischen Pompes. Seine repräsentative Macht ist weniger geistig als jene des Großen, ist mehr gesellschaftliche Macht, ist Fassade. Daraus ersteht leicht ein theatralisch schwungvolles Sichgebärden und selbst ein Überschwängliches des Gefühls, eine Veräußerlichung des Pathetischen zur bloßen Geste.

Es kann etwas „Größe und Pracht“ haben, wie es Goethe in St. Peter empfand. Dann wird das Große durch die Pracht gefährdet, und das Übergroße tritt in seine Rechte, das ja auch in St. Peter seine Verkörperung gefunden. Deshalb hat das Übergroße in seiner reicheren Durchbildung nicht selten etwas Großartiges und erreicht in dieser Fassung selbst etwas vom Erhabenen, das der Lateiner als grandios bezeichnet. Andererseits neigt das Großartige wegen seines Reichtums zum Dekorativen. Vermöge seiner größeren Entfaltungsfähigkeit und -bedürftigkeit drängt das Groß-

artige mehr zum Übergroßen als zum Großen, das an ihm gemessen durch seine Schlichtheit in edler Einfalt und stiller Größe vor uns steht.

9. Fassen wir die bisher gewonnene Erkenntnis über die verschiedenen Großheitseindrücke zusammen, so ist das Große schlechthin etwas anderes als das Übergroße und dessen Steigerungen, auch etwas anderes als das Großartige. Unabhängig von äußerem Maß ist das Große durch bestimmte Formverhältnisse und -beziehungen auch im kleineren Umfange darstellbar und wirksam. Es ist der Gesamteindruck einer überragenden, einfachen und einheitlichen Form von bedeutendem Volumen und Kraftgehalt; in den Hauptteilen geklärt, wesentlich in Ruhe bleibend oder von gehaltener Lebensäußerung. Ein Beherrschtes und Beherrschendes, ist das Große selbständig auch gegen seinesgleichen; das Menschliche nicht überschreitend, vielmehr in dessen Sphäre sich haltend, aber dessen äußerste Grenze berührend. Darum von uns noch sinnen- und gefühlsmäßig erfaßbar, doch aus dem notwendigen Aufwand unserer gesamten seelischen Leistungsfähigkeit als machtvoller Eindruck und Gehalt erlebt. Indem wir ihn sinnlich-geistig bewältigen, erfahren wir an uns selbst eine bedeutsame Leistung, das Gefühl des Gehobenseins. Wo sich das Große voll und rein entfalten kann und damit es sich entfalten kann, drängt es zu einer gewissen Isolierung, die ihm Distanz und Würde schafft, im Betrachter aber Scheu und Ehrfurcht erweckt. Diese also bestimmte Formart und ihre Wirkungsweise nennen wir monumental. Das Monumentale ist somit nicht jede beliebige, sondern eine enger umgrenzte, gleichsam die normale Großheitswirkung. Man würde deshalb sachgemäßer und einfacher von Großheit statt von Monumentalität und von großer, statt von monumentaler Wirkung sprechen. Das Monumentale ist als wesentlich in den Sinnen verankert eine formale Qualifikation, die aber, wie alles Formale, eine geistige Auswirkung hat. Auch deshalb, ja deshalb vor allem, wollten wir bei der Begriffsbestimmung des Monumentalen nicht von irgendeinem Symbolischen oder Geistigen ausgehen.

10. Obwohl wir über die Möglichkeit großer Wirkungen auch ohne besonderen geistigen Gehalt schon einiges sagten, müssen wir diesen Gedanken hier noch weiter und besonders ins Auge fassen. Um so mehr, da wir dem Geistigen als dem gleichsam verborgenen Kern oder Grund des Monumentalen nicht jenen Anteil einräumen wollen, der ihm gewöhnlich zugesprochen wird. Was liegt in der Großheitswirkung eines Berges, eines einsamen gewaltigen Baumes, eines mächtigen Tieres, im Wogenschlag des Meeres, im Andrang des Sturmes an besonderem Geistesgehalt? Was

wir hieraus an solcher Großheit innezuwerden glauben, ist nur die Auswirkung des Formerlebnisses in unserem Innern, ist also wesentlich unsere Zugabe. Ähnlich liegt es gegenüber einem als monumental empfundenen ostasiatischen Räuchergefäß, gegenüber den Pyramiden. Dieses Erwarten eines der großen Form gemäßen Inhaltes ist vielmehr eine germanische als menschliche Forderung, zeigt ein bedenkliches Unterschätzen des in jeder Form liegenden Gehaltes. Vielleicht darf man in solchem Zusammenhang an ein Wort von Nietzsche erinnern: „Die Quantität in ihren höchsten Steigerungen wirkt als Qualität."

11. Aus der unbestreitbar bedeutenden Wirkung, die das formal Große auf unser Fühlen, Denken und Wollen ausübt, ergibt sich ohne weiteres, daß eine besondere geistige Unterlage hierfür nicht unbedingt nötig ist. Es genügt für den Eindruck des Monumentalen selbst im Menschlichen oft ein starkes und mächtiges Lebensgefühl, das sich in einem entsprechenden Körper kundgibt. Was liegt an Geistigkeit in den Condottieres von Uccello oder Castagno, in den Naumburger Stifterfiguren, in manchen Aposteln des „Zinsgroschen" von Masaccio, in vielen Gestalten der „Schule von Athen" u. a.? Es ist eine mächtige Form des menschlichen Gewächses, die „grande riposata" des Gehabens, die uns vielmehr packt als ihr sonstiger Gehalt.

Um so weniger bedarf es bedeutender geistiger Stoffe für eine monumentale Wirkung. Ja solche Stoffe bergen sogar die Gefahr, daß sie die Form zum Übergroßen drängen, wodurch andere als monumentale Wirkungen erstehen: etwa in Michelangelos Propheten und Sybillen, in den Gottheitsbildungen der sixtinischen Kapelle. Die Fragestellung kann also nur lauten: Welche geistigen Stoffe sind für eine monumentale Wirkung geeignet, und was haben diese vor anderen Stoffen für eine solche Wirkung voraus?

Zunächst gilt für alle geistige Stofflichkeit des Bildwerkes, was für jeden Inhalt des Kunstwerkes gilt, daß sich hiervon nur soviel zur Wirkung bringen läßt, als in die Form einzugehen vermag. Soll sich das Geistige anschauungsmäßig und insbesondere in monumentalem Sinne mitteilen, muß es gewisse Formelemente überhaupt und außerdem solche für eine monumentale Versinnlichung in sich tragen. Zum wenigsten muß die Form in irgendeinem Wesenszug zu dem versinnbildeten Geistigen passen, das es verkörpern will; etwa so, wie sich das Göttliche in geläuterten und gesteigerten Menschenformen darstellt. Aus dem Anthropomorphismus unseres Vorstellens und Gestaltens läßt sich so manches Abstrakte an-

schauungsmäßig formen. Mit Hilfe unserer assoziativen Verknüpfung lassen sich auch außermenschliche Formen als Träger von Geistigem gebrauchen. So kann uns ein Löwe Sinnbild königlicher Würde und Kraft werden, ein einsamer mächtiger Baum, den das Wetter zum Strunk gemacht, schicksalhaft wirken. Sache des Künstlers wird es sein, wieweit er eine solche Form zur monumentalen Wirkung zu steigern vermag. Daumier ist an einem solchen Thema gescheitert.

Immer aber müssen solche Sinnbilder neben einer gewissen Allgemeinverständlichkeit der großen Formung fähig sein. Die Allegorie als willkürliche Beziehung abstrakter Begriffe zu menschlichen oder tierischen Formen ist aus diesem Grunde für die Veranschaulichung geistiger Inhalte nicht geeignet und kann solche auch nicht in deren Großheit zum Ausdruck bringen. Wo ein solcher Eindruck dennoch von der Allegorie ausgeht, wurzelt er allein in ihrer Form. Aus dem Mangel sinnlicher Elemente für das eigentlich Entscheidende lassen sich zahlreiche geschichtliche Vorgänge nicht versinnbildlichen: die Bedeutung einer Stadtgründung, eines Friedensschlusses, eines Konzils, die Überreichung der Carta Magna und ähnliche Stoffe, mit denen das 19. Jahrhundert unsere öffentlichen Gebäude überschwemmt hat. Es ist ein übles Mißverständnis der Historiker und Schulmeister aller Grade zu meinen, was sie aus ihrem Wissen als bedeutend erkennen und mit ihren Mitteln zum Ausdruck zu bringen vermögen, das müsse sich auch ohne weiteres bildhaft veranschaulichen lassen, ja sogar einen besonderen Eindruck machen.

Anders steht es um das Symbol, das aus Märchen und Sage, Religion und Dichtung, Leben und sonstiger Erfahrung sinnliche Unterlagen gewinnt, um ein Geistiges oder Stimmungsmäßiges zu veranschaulichen, z. B. das wilde Walten der Naturkräfte im Centaurenkampf. Hierher gehört auch die konkrete Verkörperung eines Begriffes, z. B. des Neides durch den Neidischen, der Tapferkeit im Tapferen. Aus dem Anschluß an solch bestimmte Formungen ergibt sich dann auch die Möglichkeit, sie ins Große zu steigern.

Aus seiner überragenden meisternden Art werden sich für das Große vor allem jene geistigen Inhalte besonders eignen, ja sie fordern, die alle Menschen angehen, die von allen als etwas Ursprüngliches und Naturhaftes, Gesetzmäßiges oder Schicksalhaftes und damit als etwas Bedeutendes empfunden werden. In solchem Sinne sagt Egger-Lienz: „Die Urfunktionen, wie Gebären, Sterben, Kampf, Ringen mit dem Boden ums Brot, Verwachsensein des Einzelnen mit der gesamten Natur, Er-

lösung usw., erwecken im Künstler durch Erleben nicht Abstraktheit des Denkens das Gewaltige, Allesdurchdringende dieser Urzustände eine große Ausdrucksnot, die nur in großen Formen Genüge und Befreiung finden kann. . . . Die anfänglichsten Notwendigkeiten des Geschehens und Seins und die Empfänglichkeit für das Elementare, für das aller Gestalt und allem Geschehen Gemeinsame, Urgesetzliche führt von selbst zum Ausdruck in großen Formen und damit zur monumentalen Bildwirkung[31])."

Im weiteren wird das ganze Gebiet des menschlichen Fühlens, Denkens und Wollens, soweit es sich formal äußert, für das Große darstellbar; vor allem das Sittlich-Große des Heiligen und Heldenhaften, des Schicksalmäßigen, des Tragischen und Geheimnisvollen.

Das Monumentale als Formwirkung bestimmter Art, in unserem menschlichen Wesen zeitlos verankert, kann von seiten des Geistigen sogar gefährdet werden. Handelt es sich um einen bedeutenden Inhalt von allgemeiner Verständlichkeit, so birgt dieser die Gefahr, daß man die Wirkung mehr dem Wissen als der Anschauung überläßt. Das ist mit ein Grund, warum in einer formschwachen Zeit, wie es das 19. Jahrhundert vielfach gewesen, auch gewichtige religiöse Bildstoffe keine Monumentalität erreichten. Um so mehr ist jede nur zeitlich bedingte Größe einer Wahrheit, einer Tat, einer Person in ihrer monumentalen Gestaltung gefährdet, wenn nicht die Umstände, unter denen sie groß war, irgendwie mitgeformt werden können. Von hier aus ist alle geschichtliche Größe ein nur sehr bedingter monumentaler Stoff. In einem seiner Manuskripte schrieb Lionardo mit großen Buchstaben inmitten mathematischer Formeln die Worte „il sole non si muove". Das war für damals eine lapidare, wahrhaft monumentale Formung einer noch unsicheren und doch grundlegenden Wahrheit. Heute würde derselbe Ausspruch diese Wirkung nicht mehr auslösen, da uns sein Inhalt längst vertraut geworden und die individuelle Leistung Lionardos nur vom Wissen her, nicht aber aus einer Anschauung erkennbar wird. Piloty will im „Seni vor der Leiche Wallensteins" die Größe der Tragik geben, die für den Lebenden und Toten aus ihrem blinden Sternenglauben erstand. Was kann aber hiervon im günstigsten Fall dargestellt werden? Ein beim Anblick einer Leiche tieferschütterter, nachdenklicher Mensch. Was hiervon bedeutende Züge trägt, wirkt groß als Schmerz und Überraschung, aber nicht als Tragik.

So vermögen wir heute auch nicht mehr die volle Größe des Eindrucks zu erleben, den die ägyptischen Königsstatuen erweckten. Einiges ahnen wir aus einem Papyrus, der eine Audienz bei einem solchen Herrscher

schildert. „Da war ich wie ein Mann, den ein Greif (?) raubt; meine Glieder schauderten, mein Herz sank und war nicht mehr in meinem Leibe und ich wußte nicht (?), ob ich lebte oder tot war. Siehe, hier liege ich vor Dir, Du bist das Leben. Gewähre den Atem dem, der zugrunde geht! Erbleicht ein Gesicht nicht, wenn es Dein Antlitz sieht und fürchtet sich ein Auge nicht, das auf Dich blickt[32])." Aber auch ohne solche Kenntnis werden wir von manchen ägyptischen Königsstatuen mächtig gepackt, wenn der Künstler den allgemeinen Eindruck des Gottkönigs in seine Form zu zwingen verstand.

Der geistig bedeutende Stoff muß also, wenn er wirksam werden soll, Formelemente des Großen in sich bergen. Dann aber ist es doch letzten Endes wiederum die Form, von der auch der bedeutendste Inhalt in seiner Anschauungswirkung abhängig ist. Man möchte über die sogenannten monumentalen Stoffe die Mahnung Goethes schreiben: „Bilde, Künstler, rede nicht!"

Veranschaulicht eine monumentale Form aber einen bedeutenden geistigen Gehalt, so gewinnt sie vor der rein monumentalen Form den Vorteil eines bestimmten Eindruckes für das Große. Diesem ersteht aus solchem Inhalt mehr Fülle, Bestimmtheit und Tiefe. Ist aber eine derartig gesteigerte Wirkung des Monumentalen immer an geistig bedeutende Stoffe gebunden, braucht der Künstler hierfür Götter und Helden, oder kann er eine geistige Großheitswirkung auch dadurch erzielen, daß er selbst einen Inhalt groß zu sehen, zu erleben und zu formen versteht? Wenn Millet in seinen Bauern etwas „Homerisches" oder „Biblisches" gibt, stammt dies gewiß nicht aus dem Inhalt, sondern aus der Gesinnung des Künstlers, die sich in der Form kundgibt. Welche Größe des Stiles zeigt Daumier, wenn er die Lächerlichkeiten und Schwächen seiner Mitmenschen in politischen Karikaturen geißelt. „Die Form steigert sich auf eine Höhe, die nur noch mit der besten Renaissance zu vergleichen ist. In der Tat hat man ja Daumier noch zu seinen Lebzeiten mit Michelangelo verglichen, und man hat damit jedem der beiden großen Künstler nur Ehre angetan[33])." Gewiß wirkt auch die große Auffassung einer Zeit und ihrer Auftraggeber auf den Stil der Kunst. Die Gesinnung, die mit Nikolaus V. in Rom einsetzte, lockte das Große aus den Künstlern durch große Aufgaben und bedeutende Auffassung heraus. „Sein Ehrgeiz war nur auf das eine Ziel gerichtet, das Papsttum mit monumentaler Pracht in Erscheinung treten zu lassen[34])." Auch Burckhardt redet von dem „monumentalen Sinn" des Papstes. Von Julius II. heißt es sogar, daß er

„magnarum semper molium avidus“ gewesen sei. Aber das alles würde nichts helfen ohne Künstler, die für das Große eine angemessene Aufnahmefähigkeit und Gestaltungskraft besitzen. Die Kunst war denn auch damals aus sich selbst zu einer Höhe gekommen, der das Große die eben entsprechende Form gewesen: die Form, in der sie die Natur und das Menschenleben sah, empfand und idealisierte.

12. Gibt es nun im Monumentalen Wirkungsgrade, die zu artbildenden Unterschieden innerhalb des Monumentalen führen? Nein. Groß ist groß; nur als Übergroßes oder unfaßbar Großes wächst es in eine neue Wirkungsweise hinein. Andererseits läßt sich nicht leugnen, daß das Große sein Wesen bald mehr, bald weniger entfalten kann und hieraus Unterschiedlichkeiten der monumentalen Erscheinung erstehen.

Die Einfachheit und Einheitlichkeit, die körperlich-plastische Durchbildung, die Anordnungsweise, sie alle können mehr im allgemeinen der Form, in der Massigkeit des Stoffes und einer nur summarischen Gestaltung des künstlerischen Organismus stecken bleiben. Wir reden dann von einer primitiven Monumentalität, die aber Monumentalität ist und bleibt. Sind die eben genannten Elemente durchgebildeter, gewinnen wir einen geläuterteren, reicheren und kunstvolleren Eindruck des Großen als aus der primitiven Monumentalität, die noch mit vielfach unbezwungenen Formen durchsetzt ist. Man vergleiche in diesem Sinne etwa die Sitzfiguren der Prozessionsstraße nach Milet mit der Demeter von Knidos, die dem skopasischen Kreise nahesteht; den Poseidontempel von Pästum und den Parthenon. Oder: um wieviel wuchtiger wirken Masaccios Gestalten als jene des Giotto, weil jener auch noch die dritte Dimension stark ausnützt. Ähnlich könnte man moderne Fabrikanlagen mit bedeutenden Renaissancebauten vergleichen, die monumentalere Form des Zentralbaues und seine Geschlossenheit dem weniger konzentrierten Langhausbau gegenüberstellen. Der Plan Bramantes und der großen Päpste, St. Peter als einheitlichen Zentralbau zu gestalten, war der Ausdruck einer hochmonumentalen Zeit-, Kunst- und Religionsauffassung. Die Meinung jener Kardinäle, die für das Langhaus stimmten, machte sich von der beschränkteren Bedeutung einer bestimmten gottesdienstlichen Form abhängig. Unterschiede des Monumentalen ergeben sich auch von seiten des Künstlers, seines Wesens und seiner Entwicklung. Wie anders wirken die Gestalten des frühen und späten Raffael, des Raffael und Masaccio. Ähnlich verläuft auch innerhalb eines Zeitstiles die monumentale Gesinnung und Gestaltung von einer gewissen Primitivität über

durchgebildetere Großheitsformen bis zu deren harmonischen Ausgeglichenheit. Denken wir etwa an die Entwicklung des griechischen Tempels und der griechischen Plastik; aber auch an romanische Bildhauerei, etwa mit dem Höhepunkt in Naumburg, oder an die Entwicklung der Frührenaissance zur Hochrenaissance.

13. Will man zum Schluß nach dem ästhetischen Werte des Monumentalen fragen, wird man die Antwort besser negativ als positiv geben. Das Monumentale ist nicht die höchste Leistung der Kunst; das Übergroße, das Erhabene greifen höher, tiefer und weiter in Form und Geist hinein. Außerdem gibt es neben der Großheitswirkung andere bedeutende Wirkungen; man denke etwa an Werke eines Rembrandt. So bleiben wir dabei: das Monumentale ist eine Formbildung, die aus einer großen Auffassung und Gestaltung ersteht, wofür es aber keines besonderen Gehaltes bedarf. Dieser ersteht dem Monumentalen aus seiner Form.

14. Eine letzte Bestimmung erfährt das Monumentale aus seiner Beziehung zum Dekorativen, wie sich dieses aus dem Vergleich mit jenem klarer herausstellt.

Wir sind heute vielfach so weit, daß sich Monumentales und Dekoratives nicht mehr ausschließen[35]). W. von Seidlitz meint sogar: „Dekorativ ist jedes monumentale Werk"[36]). P. Schumann äußerte sich im Anschluß an die Dresdener Ausstellung „Monumental-dekorativer Malerei" vom Jahre 1912, daß „die Verbindung der beiden Worte monumental und dekorativ ganz richtig darauf hinweisen, daß der Unterschied zwischen beiden Begriffen fließend ist und daß sie nur in ihren äußersten Gestaltungen scharfe Gegensätze sind"[37]). Der Maler Egger-Lienz, der aus dem gleichen Anlaß seine Broschüre „Monumentale Kunst" schrieb, sagt dort über den Unterschied der beiden Begriffe: „Der Begriff des Monumentalen ist dem des Dekorativen so entgegengesetzt wie der Begriff Stil dem Begriff Geschmack, wie der Begriff Ausdruck dem Begriff Maskierung. Wenn Stil die Manifestation dessen ist, was einer ist, des Charakters, so dient die Maske dazu, kundzugeben, als was einer erscheinen möchte, die Rolle. Stil ist das Vermögen, wahr zu sein — Geschmack ist das Geschick, gefällig zu sein"[38]).

Sollen wir das Wesen des Dekorativen in der vorliegenden Untersuchung näher bestimmen, können wir nach unserer Auffassung und Methode nur von der Malerei ausgehen und müssen uns zugleich auf sie beschränken. In unserem Zusammenhang genügt diese Einschränkung, weil wir letzten Endes nur wissen wollen, ob und inwieweit die dekorative

Malerei Monumentalmalerei ist und ob zum Wesen des Monumentalen ein dekoratives Element gehört.

Das dekorative Bild gehört und lebt nicht sich selbst, es gehört wesentlich einem anderen Lebenskreis an, dem es zum Schmucke gereichen will. Wir bezeichnen deshalb Bilder, die aus der überströmenden Fülle ihrer ästhetischen Werte über den Rahmen hinaus, auf ihre nähere und weitere Umgebung wirken und sie so bereichern als dekorativ. In solchem, ganz allgemeinem Sinne ist Rubens Kunst stark dekorativ.

Das dekorative Bild erfüllt nach unserer Darstellung seine Schmuckaufgabe am besten, wenn es sich im denkbar innigsten Verband mit der Wand oder Decke und dem Raume hält, die es schmücken will. Deshalb ist uns das Wandbild das dekorative Bild schlechthin. Was sonst als dekoratives Malwerk bezeichnet wird, verdient diesen Namen nur teilweise und uneigentlich. — Man müßte hierfür ein eigenes Wort prägen, etwa im Sinne des Monumentalisierens, zur Bezeichnung monumentaler Züge in einem nicht Vollmonumentalen. — Tafelbilder, die sich nach Art von Wandbildern der Wand oder dem Raum einfügen, wie etwa jene des Dogenpalastes von Venedig, bezeichnen wir aus solcher Anpassung als dekorativ und erwarten von ihnen eine möglichste Annäherung an die Weise und Wirkung des Wandbildes, mit dem sie viel gemeinsam haben. Im letzten aber sind sie doch nur Surrogat.

Aus der innigen Verschmelzung des Wandbildes mit der Wand und Umgebung erfährt das Bild mannigfache Bindungen in Technik, Format, Maßstab, Komposition und Inhalt; aber auch Wirkungen, die ihm als Bild an sich versagt wären. Wo wir im freien Bild solche Besonderheiten wahrnehmen, reden wir deshalb von dessen dekorativer Eigenschaft oder Wirkung. Es erstehen hieraus unter sich recht verschiedene Weisen des „Dekorativen", die alle nur ein teilweises Dekoratives sind.

Das Malen mit einer beschränkten oder hellen Palette wird ebenso wie eine stilisierende Farbgebung als dekorativ bezeichnet, weil in ihr Anklänge an das Fresko und die Technik der Wandmalerei überhaupt empfunden werden. In diesem Sinne meinte Böcklin von Tizians „Himmlischer und irdischer Liebe", sie sei „hauptsächlich auf das Dekorative hingemalt"[39]). Manche Bilder von Feuerbach, z. B. die zweite Fassung des platonischen Gastmahles, gewinnen aus ihrer fahlen, naturfernen Farbe eine stark dekorative Note.

Bildformate, die vom Rechteck oder Kreisrund merklich abweichen, haben um dessentwillen etwas „Dekoratives": sie gehen von der gewohnten

Form des Tafelbildes ab, die sich nur aus der Beziehung zu einem anderen erklärt. Ovale, wie acht- oder zehneckige Formate wirken in solchem Sinne; um so mehr unregelmäßige oder zusammengesetzte Bildformen.

Bilder, deren bedeutender Umfang in keinem Verhältnis zum Inhalt stehen, wie z. B. die meisten Bilder von Fritz Erler und der ehemaligen Münchener „Scholle", gelten uns wegen dieses großen Maßstabes und der lockeren Verbindung von Inhalt und Form als dekorativ und wir bezeichnen damit eher einen Mangel als Vorzug des selbständigen Bildes.

Bildkompositionen, die sich in einer dem Wandbild geläufigen Anordnung halten, z. B. in der Reihung und im strengen Rhythmus (F. Hodler), oder die eine Verteilung der Massen und Gestaltung des Raumes wählen, die im Bilde selbst nicht genügend begründet sind und irgendwie darüber hinausweisen, sind um solcher Elemente willen „dekorativ".

Auch von seiten des Inhaltes kann ein dekoratives Moment im freien Bild wirksam werden. Zunächst hat die zyklische Bilddarstellung einen solchen Zug, weil Wand und Raum zu derartigen Folgen und Zusammenhängen drängen, das selbständige Bild aber formal und geistig eine in sich beschlossene Welt ist. Deshalb dachte sich Schwind seine Melusinenbilder als inneren Fries eines Rundtempels am Starnbergersee.

Auch eine gewisse Unvollständigkeit oder Dunkelheit des Bildsinnes, der seine Ergänzung oder Ausdeutung von einer bestimmten Umgebung erfährt, wie die Illustration, wird als dekorativ empfunden; andererseits auch deshalb, weil der enge Anschluß an die Umgebung dieser einen Wertzuwachs schafft: man denke an Bilder in Kirchen, Erinnerungsstätten und Räumen des öffentlichen Lebens. Weil im Dekorativen der Geist des Formalen wichtiger ist als der geistige Gehalt kann das Inhaltliche zugunsten einer noblen, reichen, festlichen Darstellungsweise zurücktreten. Oder es kann das Ganze auf eine freie, leichte, spielerische Stimmung gebracht sein, was dem Schmuckmäßigen wohl ansteht. In der Romantik hat man aus der Nachwirkung des religiösen und patriotischen Idealismus diese Art von dekorativ als den schärfsten Gegensatz zum Monumentalen, als ästhetische Disqualifikation erachtet.

Aus der architektonischen Verbindung, Abhängigkeit und Einwirkung hat sich im Wandbild ein dreifacher Typ entwickelt: das flächige, tektonische und räumliche Bild. Die Annäherung des freien Bildes an eine dieser Formen und Wirkungsweisen wird ebenfalls und mit besonderer Berechtigung als dekorativ bezeichnet. So gilt uns als „dekorativ" jedes flächenhafte Bild, in dem wir einen bewußten Verzicht auf realistische

Darstellung, insbesondere des Körperlichen und Räumlichen innewerden: wir können uns eine solche Darstellungsweise gleichsam nur aus einer Beziehung des Bildes zur Wand erklären. Wir gehen hierin so weit, daß wir selbst ein in sich vollkommen ausgeglichenes Flächenbild, das von seinem Meister also gewollt ist, z. B. einen besten Matisse, rein dekorativ werten. Es ist das eine durchaus einseitige und im letzteren Falle sogar falsche Charakteristik: man kann nicht ein selbständiges Bild wegen der einen Eigenschaft der Flächenhaftigkeit als dekorativ bezeichnen. Andererseits bieten Bilder, die flächenhaft gearbeitet sind, keine absolute Gewähr für eine sichere dekorative Wirkung. Das Flächenhafte ist nur eine dekorative Voraussetzung und dies nur unter gewissen Bedingungen; nicht aber ist sie dessen Erfüllung. Es sind solche Bilder, wie z. B. jene der ehemaligen Münchener Scholle, manchmal sogar viel schwieriger in einem Raume unterzubringen als weniger dekorative, weil sie in sich schon zu sehr für eine gewisse Umgebung bestimmt erscheinen.

Um der flächigen Vortragsweise willen bezeichnet man auch manche altmeisterlichen Werke z. B. des Tizian oder Velasquez als dekorativ.

Bilder, in denen die Senkrechte und Wagrechte, die Grundrichtungen alles menschlichen Bauens, entschieden sprechen und die eine klare Räumlichkeit besitzen, wie Werke des Marées oder Cézanne, stehen um solcher Tektonik und Raumgestaltung willen in einem inneren und äußeren Zusammenhang mit der Architektur — wirken hieraus u. a. auch dekorativ.

Überschauen wir die verschiedenen Äußerungen des Dekorativen der Malerei, so ergibt sich als dekorativ im eigentlichen und vollen Sinne das Wandbild und seine besondere Formung; alles übrige Dekorative ist nur eine hiervon irgendwie abgeleitete oder ihm sich annähernde Teilerscheinung des Dekorativen, das als pars pro toto gebraucht wird. Gemeinsam ist allen dekorativen Wertungen die Beziehung zu einem Außerbildlichen und hieraus eine gewisse Beschränkung der freien Bildentfaltung, aber auch ein Zuwachs an neuer Wirkungsweise, die dem Bild als solchem nicht ohne weiteres eignet oder eignen muß. Dadurch aber unterscheidet sich das Dekorative wesentlich vom Monumentalen, das ganz und gar in sich wurzelt und über sich auch nicht hinaus will: es genügt ihm die eigene Souveränität. So vermag sich das Dekorative nie zur selbständigen Wirkung des Monumentalen zu erheben, noch kann dieses eine andere als gleichsam unwillkürliche, dekorative Wirkung ausüben. Man kann deshalb die Wandmalerei wohl als dekorative, aber nicht als monumentale Malerei bezeichnen.

Bleibt zum Schluß die Frage, ob nicht wenigstens das sog. Großdekorative, das Monumentale und Dekorative in organischer Verbindung einigt. Nein. Dem Wortlaut und unmittelbaren Sinn nach ist das Großdekorative entweder das Große im Dekorativen oder eine dekorative Wirkung im großen — und ganzen. Das erstere wird mittels großer Formmotive oder großer Züge in der Komposition erreicht, die aber schon bei der Konzeption in das Dekorative aufgenommen sind, wie bei einem derartigen ornamentalen Schmuck. Das letztere ist eine lose Schmuckverbindung, die mehr in einer allgemeinen ästhetischen Steigerung der Belebung und Bereicherung ihrer Umgebung besteht. Man mag hier zweierlei Typen unterscheiden, die aber von gleicher Wirkung sind. Als Vertreter der einen Art möchten wir etwa die Madonna des Pesaro von Tizian und Bilder von Rubens nennen, als Beispiel der anderen auf die Stanzenbilder des Raffael verweisen. In der Madonna des Pesaro wirken die mächtigen Säulen, die große Art der Hauptpersonen, die kraftvoll gegeneinander gesetzten Effekte des Hell und Dunkel, das Aufrauschen und Abschwellen der Farben über das Bild hinaus, hinein in den hohen und weiten Kirchenraum, in dem ein mächtiges Stück breiter, bunter, bewegter Draperie großartig schwungvoll sich entfaltet — venezianische Pracht. In der gleichen Richtung, nur barockmäßig, wirken viele Bilder von Rubens durch die Fülle ihres Lichts, den Glanz der Farben, die bewegten Massen inmitten verwandter Räume. Eine strengere Art des Großdekorativen vertreten Raffaels Stanzenbilder, die Böcklin[40]) also charakterisierte, namentlich jene des Heliodor. Auch Wölfflin redet im Anschluß an diese Fresken von „dekorativen Arbeiten größten Stils"[41]). Während der Künstler seine Auffassung nicht weiter erläuterte, äußerte sich der Gelehrte, wie er das Dekorative hier verstanden wissen will: „dekorativ in einem Sinne genommen, der freilich nicht geläufig ist; ich meine Gemälde, wo der Hauptakzent nicht auf dem einzelnen Kopf, nicht auf dem psychologischen Zusammenhang liegt, sondern in der Disposition der Figuren innerhalb der Fläche und in dem Verhältnis ihres räumlichen Nebeneinander". Das heißt wohl, daß in diesen Bildern architektonische Grundelemente wirksam sind, die in einer freien und großen Weise mit der wirklichen Architektur zusammenklingen. Wir möchten um dessentwillen einzelne Bilder, wie die Disputa, Petri Befreiung, die Messe von Bolsena, als großdekorativ bezeichnen, nicht aber die Schule von Athen oder die mächtige Vertreibung des Heliodor; diese sind in sich formal zu abgeschlossen und geistig zu bedeutsam, als daß wir sie irgendwie dekorativ

werten möchten: wir vergessen über ihnen ebenso ihre Umgebung wie über den Parthenonskulpturen deren Giebel und Tempel.

Das Großdekorative ist nicht ein Monumentales, das eine dekorative Nebenwirkung hat, sondern ein Dekoratives, das als solches große oder vielmehr großartige Schmuckwirkungen auslöst. Auch in dieser Verbindung sind uns dekorativ und monumental verschiedene Kategorien.

Indem wir dem Dekorativen die monumentale Fähigkeit absprechen, entwerten wir es so wenig, als wenn wir das Monumentale nicht als die höchste Kunstleistung gelten lassen. Es verbleibt dem Dekorativen noch genug des Bedeutungsvollen. Sind wir auch nicht mit Böcklin aus dessen allzu weiter Fassung des Begriffes der Meinung, daß das Dekorative „eine der ersten Hauptsachen ist"[42]) und finden wir Ruskins Ansicht: „es gibt keine Kunst höchsten Ranges, die nicht zugleich dekorativer Natur wäre"[43]) übertrieben, so gilt uns doch das Dekorative als eine Grundwirkung und ein Grundbegriff der bildenden Kunst.

Bestreiten wir der Wandmalerei das Recht als Monumentalmalerei schlechthin zu gelten, ja erachten wir diese Wertung im wesentlichen als falsch und gefährlich, so bestreiten wir ihr doch nicht die Fähigkeit und Macht vielseitiger und selbst großer Wirkungen.

LITERATURNACHWEIS.

I. ABSCHNITT.

1) Schurtz H., Urgeschichte der Kultur. 1900. S. 383/84.
2) Hörneß M., Urgeschichte der bildenden Künste in Europa. 1891.[1] S. 23.
3) Knoll C. u. Reuther Fr., Die Kunst des Schmückens. 1910.
4) Gerstenberg K., Deutsche Sondergotik. 1913. S. 169.
5) Schumacher Fr., Grundlagen der Baukunst. o. J. S. 19.
6) Knoll u. Reuther, S. 47.
7) Ziegler Leop., Florentinische Introduktion. 1912. S. 165.
8) Rose H., Tagebuch des Herrn von Chantelou. 1919. S. 117.
9) Gerstenberg, Sondergotik. S. 170.
10) Schumacher, Grundlagen. S. 20/21.
11) Ebenda. S. 119.
12) Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française. 1854—69. Tom. VII. p. 57/59 art. Peinture.
13) Lipps Th., Ästhetik. Bd. II. 1906. S. 616.
14) Burckhardt Jak., Vorträge 1844—1887. 1919. S. 259.
15) Ziegler L., Flor. Introduktion. S. 193.
16) Handbuch der Architektur. (A. H. B.) 1895. IV/1. S. 64.

II. ABSCHNITT.

1) Klinger M., Malerei und Zeichnung. 1899.[3] S. 16.
2) Baumann C., Die künstlerischen Grundsätze f. bildliche Darstellung usw. 1905. S. 63/64.
3) Martens H., Der optische Maßstab. 1877. S. 15 u. 106. Ferner: Praktische Ästhetik der Baukunst. 1887.[2] S. 13 ff.
4) Hartmann Ed. v., Ausgewählte Werke. Bd. IV/2. S. 646.
5) Lipps Th., Aesth. Bd. II. S. 171.
6) Semper G., Der Stil. 1878.[2] I. S. 70.
7) Czapek Rud., Grundprobleme der Malerei. 1908. S. 147.
8) Crowe J. A. u. Cavalcaselle G. B., Geschichte der italienischen Malerei. Übersetzt v. Jordan. 1869/71. Bd. II. S. 8 ff.

Dieser Maßstab genügt aber nicht einmal für das ästhetische Sehen des Bildes an sich. Wolff bemerkt mit Recht in seiner „Beschreibenden Geometrie“: „Es ergibt sich ein gefälliges Bild, wenn man nicht durch den Hauptgegenstand allein den Rahmen ausfüllt, sondern noch einiges von dem benachbarten Gegenstande, etwa Vordergrund und Himmel hineinbringt.“ Und A. Zeising (Ästhetische Forschungen. 1875. § 212) bestätigt es: Es scheinen diejenigen Größen als verhältnismäßig, „welche den Gesichtskreis des Auges in dem Maße ausfüllen, daß sie weder die Vorstellung der Leere, noch die der Überfüllung erwecken. Es muß sich also die Figur, welche formell schön sein soll, bequem überschauen lassen; wir müssen mit einem Blick ihre Grenzen umfassen und außer ihr noch ein Gebiet der Freiheit bemerken, das uns als ihr Bereich, als die zu ihrer Existenz ausreichende Sphäre erscheint. Andererseits aber darf sie nicht so sehr in diesem Raume verschwinden, daß sie nicht als Beherrscherin gedacht werden könnte.“

9) Geymüller H. v., Architektur der Renaissance in Toscana. 1890—1908. Bd. XI. S. 11.
10) Hofmann Th., Raffael als Architekt. Bd. I. Villa Madama. 1900. S. 22 ff.
11) Schon eine Forderung Lionardo da Vincis.
12) Burckhardt J., Vorträge. S. 254.
13) Volkmann L., Grenzen der Künste. 1903. S. 42.
14) A. H. B. Bd. IV/1. S. 34/35.
15) Semper, Stil. Bd. I. S. 68.
16) Hölzel Ad., Über bildliche Kunstwerke im architektonischen Raum. Der Architekt. XII. Jg. S. 20.
17) Lipps Th., Ästhetik. Bd. II. S. 604.
18) Lipps Th., Ästh. Bd. II. S. 605.

III. ABSCHNITT.

1) A. H. B. Bd. IV/1. S. 149.
2) Semper, Stil. Bd. I S. 227 ff.
3) Zeitschrift für christliche Kunst. 1890. III. Jg. S. 11 ff.
4) A. H. B. Bd. IV/1. S. 181.
5) A. H. B. Bd. III 2.$_3$ S. 262.
6) A. H. B. Bd. IV/1. S. 172.
7. Woermann K., Geschichte der Kunst. 1918.[2] Bd. III. S. 307.
8) Dehio G., Das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen. 1894. S. 19.
9) Viollet-le-Duc M., Entretiens sur l'architecture française. 1863. tom. IX. p. 395.
10) Semper, Stil. Bd. I. S. 475.
11) Wölfflin H., Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 1915. S. 78.
12) Ebenda. S. 70.
13) Jodl, Lipps, H. Cornelius u. a.
14) Alberti L. B., Zehn Bücher über die Baukunst. Deutsch von M. Thener. 1912. S. 381.
15) Klinger, Malerei und Zeichnung. S. 18 ff.
16) Goethe, Italienische Reise. Padua 27. Sept. 1876.

IV. ABSCHNITT.

1) Schnorr van Carolsfeld Jul., Künstlerische Wege und Ziele. 1909. S. 109.
2) Ostwald W., Malerbriefe. 1904. S. 83 ff.
3) Doerner Max, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. 1921. S. 231.
4) Taylor (W. B. Sarsfielt), A. Manual of fresco and Encanstic Painting. London 1843.
5) Wiegmann K., Die Malerei der Alten in ihrer Anwendung und Technik, insbesondere als Dekorationsmalerei. 1836.
6) Donner B., Die erhaltenen antiken Wandgemälde in technischer Beziehung. 1869.
7) Technische Mitteilungen für Malerei. 1893. IX. Jg. Beilage zu Nr. 170.
8) Technische Mitteilungen. Nr. 171. 1. u. 2. Beil.
9) Münchener Kunsttechnische Blätter. 1905. Nr. 21.
10) Berger E., Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik. 1904.
11) Frankfurter Zeitung. 1917. Nr. 167. Feuilleton. Bericht von A. Brach.
12) Schnorr v. Carolsfeld, Künstlerische Wege. S. 107.
13) Montabert M. P. de, Traité complet de la peinture. Paris 1829/30. 9 Bde.
14) Münchener Jahrbücher für bildende Kunst. 1840. Über die enkaustische Malerei usw. von Rud. Marggraff.
15) Pecht Fr., Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jh. 1888. S. 118.
16) Schnorr von Carolsfeld, Künstlerische Lebenswege. S. 67.
17) Fuchs Joh. Nep., Bereitung, Eigenschaften und Nutzanwendung des Wasserglases mit Einschluß der Stereochromie, 1857.
18) Keim A. W., Über Maltechnik. 1908. S. 159 ff.
19) Doerner M., Malmaterial. S. 232.
20) Czapek, Grundprobleme. S. 145.
21) A. H. B. Bd. III/32. S. 167/168.
22) Kurth J., Die Mosaiken der christlichen Aera. 1901. I.

V. ABSCHNITT.

1) Semper, Stil. Bd. I. S. 185.
2) Zeitschrift f. christl. Kunst. IV. Jg. 1891. S. 225.
3) Klinger, Malerei und Zeichnung. S. 15.
4) Christiansen Broder, Philosophie der Kunst. 1909. S. 271 ff. u. S. 290.
5) Wilpert Jos., Die kirchlichen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.—XIII. Jahrhundert. 1914. Bd. IV. Taf. 147.
6) Mitteilungen der K. K. Zentralkommission. 1887. N. F. Bd. XIII. S. CLIX.
7) Woermann, Kunstgeschichte. Bd. III². S. 55.
8) Graber J., Istorja russka goiskusstva. Moskau 1911 ff.
9) Wulff Osk., Altchristliche und byzantinische Kunst 191. S. 558.
10) Millet G., Monuments byzantins de Mistra. Matériaux etc. Album de 152 pl. 1910.
11) Gélis-Didot P. et Laffillée H., La peinture décorative en France du XIᵉ au XIIᵉ siècle. 1887. Paris 1897/99.
12) Riegel Herm., Peter Cornelius. 1883. S. 68.
13) Shaw-Sparrow Walther, Frank Brangwyn and his work. London 1910.

14) Christiansen, Philosophie. S. 274.
15) Kristeller P., Andrea Mantegna. 1902. S. 71 ff.
16) Doehlemann K., Raumkunst und Illusionsmalerei. 1904. S. 13. Außerdem erschienen: Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 168, 15. Juli 1904 und Jahresbericht der Deutschen Mathematikervereinigung. 14. Bd. 1. H. 1905.
17) Ziegler, Florentinische Introduktion. S. 164/165.
18) Zucker P., Raumdarstellung und Bilderarchitekturen im Florentiner Quattrocento. Leipzig 1913. S. 9 ff.
19) Aus der Werkstatt eines Künstlers. Luxemburg 1908. S. 27/28.
20) Mayer A. L., El Greco. 1911. S. 56 ff.
21) Wedepohl Theod., Ästhetik der Perspektive. 1919. S. 78.
22) Annalen der Naturphilosophie. Herausgeg. von Ostwald W. Bd. V. 1906. S. 349—78.
23) Beissel St., Fra Giov. Angelico da Fiesole. 1905. S. 95.
24) Gramm J., Die ideale Landschaft, ihre Entstehung und Entwicklung. 1917.
25) H. A. B. Bd. IV/1. S. 152.
26) Lange Konr., Das Wesen der Kunst. 1907.[2]
27) Jodl Fr., Ästhetik der bildenden Künste. 1917. S. 223.
28) Jodl, Ästhetik. S. 223.
29) Jodl, Ästhetik. S. 222.
30) Lipps, Ästhetik. Bd. II. S. 590/91.
31) Burckhardt Jak. Cicerone 1898[7]. Bd. II/2. S. 534.
32) Schmarsow A., Masaccio-Studien. 1900. Bd. II. S. 66.
33) Zucker P., Raumdarstellung. S. 119.
34) H. Cornelius und andere dagegen. Das Entscheidende ist nicht die Bilddarstellung in ihrer allseitigen Deutlichkeit, sondern der Raumeindruck.
35) Burckhard Jak., Cicerone 1898.[7] Bd. II/3. S. 917.

VI. ABSCHNITT.

1) Christoffel Ulrich, Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind. 1920. S. 33.
2) Vischer Fr. Theod., Das Schöne und die Kunst. 1898.[2] S. 271.
3) Logos, Internationale Zeitschrift f. Philosophie der Kultur. Bd. VI. 1916/17. H. 2. S. 142 ff. Hamann Rich., Das Wesen der Monumentalkunst.
4) Ebenda S. 142.
5) Horatii Q. Flacci, Opera. Od. lib. III. 30.
6) Ziegler Leop., Florent. Introduktion. S. 107/108.
7) Vischer Fr. Th., Ästhetik 1847/58. Bd. III. § 527. S. 125. Vgl. Bd. III. § 560. S. 200 und Bd. IV. § 660.
8) Kunstblatt. I. Jg. 1917. H. 8. S. 250 ff.
9) Logos, Bd. VI. S. 146.
10) Vischer Fr. Th., Das Schöne und die Kunst. S. 270.
11) Rose Hans, Tagebuch des Herrn von Chantelou. S. 133.
12) Ebenda. S. 69.
13) Kunst und Künstler. XII. Jg. Architektonische Monstra. S. 73/74.

14) Goethe W., Italienische Reise. Rom. 10. Nov. 1786.
15) Rose H., Chantelou. S. 133.
16) Burckhardt Jak., Cicerone J. Bd. III/3. S. 757.
17) Klinger, Malerei und Zeichnung. S. 41.
18) Burckhardt J., Cicerone. Bd. II. S. 158.
19) Sulzer Joh. G., Allgemeine Theorie der schönen Künste. 1798.[3] Bd. I. S. 450.
20) Ramdohr Fr. Wilh. B. von, Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. 1798.[2] Bd. II. S. 332 ff.
21) Burckhardt J., Cicerone. Bd. II/1. S. 456.
22) Rose H., Tagebuch. S. 194.
23) Burckhardt, Cicerone II./1. S. 455.
24) Goethe W., Italienische Reise. Padua. 27. Sept. 1786.
25) Ebenda.
26) Vischer Fr. Th., Das Schöne und die Kunst. S. 175 ff.
27) Justi Karl, Michelangelo. 1900. S. 86.
28) Goethe W., Italienische Reise. 2. Dez. 1786. Rom.
29) Kant Imm., Kritik der Urteilskraft. Hartenstein, K.'s sämtliche Werke. 1867/68. Bd. V. S. 268/269.
30) Burckhardt J., Cicerone II/1. S. 442.
31) Egger-Lienz Albin, Monumentale Kunst. 1912. S. 6 ff.
32) Erman und Krebs, Papyrus der Kgl. Museen, S. 14 ff.
33) Voll Karl, Frankreichs klassische Zeichner im XIX. Jahrhundert. 1914. S. 27.
34) Gregorovius F., Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter. 1879/80.[3] Bd. VII. S. 137.
35) Gerstenberg K., Sondergotik. S. 170.
36) Seidlitz W. v., Monumentalmalerei. Eine Einführung in die große Kunstausstellung Dresden 1912. S. 2.
37) Schumann P., Die monumental-dekorative Malerei auf der großen Kunstausstellung Dresden 1912. Kunst für Alle. Jg. XXVIII. 2. S. 25 ff.
38) Egger-Lienz, Monumentale Kunst, S. 4.
39) Schick Rudolf, Tagebuchaufzeichnungen über A. Böcklin. 1901. S. 294.
40) Ebenda S. 171.
41) Wölfflin H., Die klassische Kunst. 1904.[4] S. 83.
42) Schick, Tagebuchaufzeichnungen. S. 245.
43) Waldschmidt Wolfr., Dante Gabriel Rossetti. 1905. S. 86.

VERZEICHNIS DER TAFELN.

Tafel I. 1. Aus Schloß Nymphenburg. Aufnahme: Riehn & Tietze, München.
2. Kapelle des Palazzo Riccardi, mit Bildern des B. Gozzoli, Florenz. Aufnahme: Alinari, Florenz.

Tafel II. 3. Triumph des Todes, Campo santo, Pisa. Aufnahme: Alinari.
4. Teilansicht der Kapellendecke des Palazzo vecchio, Florenz.

Tafel III. 5. Mantegna, Verurteilung des hl. Jakobus. Eremitanikapelle, Padua. Aufnahme: Alinari.
6. Mantegna, Richtgang des hl. Jakobus. Eremitanikapelle, Padua. Aufnahme: Alinari.

Tafel IV. 7. Raffael, Stärke, Wahrheit und Mäßigung. Vatikan, Rom.
8. Raffael, Parnaß. Vatikan, Rom. Aufnahme: Anderson, Rom.

Tafel V. 9. Raffael, Petri Befreiung. Vatikan, Rom. Aufnahme: Alinari.
10. Michelangelo, Das Innere der Sixtinischen Kapelle. Aufnahme: Alinari.

Tafel VI. 11. Cornelius, Decke des Heroensaales, Münchener Glyptothek. Aufnahme: G. Böttger, München.

Tafel VII. 12. Decke von S. Giovanni in Fonte, Ravenna. Aufnahme: Alinari.
13. Decke von S. Maria in Cosmedin, Ravenna. Aufnahme: Alinari.

Tafel VIII. 14. Apsisbild des Domes von Monreale.
15. Apsisbild des Domes von Cefalù.

Tafel IX. 16. Decke des Baptisterium von Florenz. Aufnahme: Alinari.

Tafel X. 17. Melozzo, Decke der Schatzkapelle von Loretto. Aufnahme: Alinari.

Tafel XI. 18. Raffael, Decke der Vorhalle der Villa Farnesina, Rom. Aufnahme: Dr. Fr. Stoedtner, Berlin.

Tafel XII. 19. G. Reni, Aurora. Decke des Casino Rospigliosi, Rom. Aufnahme: Anderson.
20. Guercino, Aurora. Decke des Casino der Villa Ludovisi, Rom. Aufnahme: Anderson.

Tafel XIII. 21. A. Caracci. Bilder der Galerie Farnese, Rom.

Tafel XIV. 22. Loggien des Lateran.
23. Raffael, Loggien des Vatikan, Rom. Aufnahme: Dr. Stoedtner.

Tafel XV. 24. Pinturicchio, Ausmalung der Libreria, Siena. Aufnahme: Alinari.

Tafel XVI. 25. Ghirlandajo, Chorwand von S. Maria Novella, Florenz. Aufnahme: Alinari.
26. Giotto, Ausmalung der Arenakapelle, Padua. Aufnahme: Alinari.

Tafel XVII. 27. Drei Apostelköpfe, Kirche von Prüfening. Aufnahme von Weysser f. d. Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege.

28. Heiliger. Aus einer Nische der Burgkapelle von Donaustauf. Aufnahme: Weysser.

29. Hl. Lukas, Comodilla-Katakombe, Rom. Aufnahme: Wilpert, Die kirchl. Mosaiken und Malereien vom IV.—XIII. Jh. Bd. IV. Taf. 147.

Tafel XVIII. 30. Hl. Augustin, Kloster Nonnberg, Salzburg. Aufnahme: Buberl, Die Wandmaléreien im Kloster Nonnberg.

31. Prophetenkopf. St. Emmeram, Regensburg. Aufnahme: H. Karlinger, Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg.

Tafel XIX. 32. Tizian, Antonius' Wunder an einem Neugebornen. Scuola di Santo, Padua.

33. Piero della Francesca. Königin von Saba. Arezzo. Aufnahme: Alinari.

Tafel XX. 34. Hodler, Jüngling mit Mädchen.
35. „ Die Enttäuschten.
36. „ Der Tag.
} Aufnahme: Rascher & Cie., Zürich.

Tafel XXI. 37. Giotto, Beweinung Christi, Arenakapelle. Padua.

38. Greco, Laokoon.

Tafel XXII. 39. Ghirlandajo, Berufung der ersten Jünger. Sixtin. Kapelle, Rom.

40. Pinturicchio, Reise des Aen. Piccolomini. Libreria, Siena. Aufnahme: Alinari.

Tafel XXIII. 41. Masaccio, Schattenheilung, Brancaccikapelle. Aufnahme: Alinari.

42. Innenansicht der Brancaccikapelle, Florenz. Aufnahme: Alinari.

Tafel XXIV. 43. Speisesaal des Klosters S. Maria della Grazie mit dem Abendmahl des Lionardo. Mailand. Aufnahme: Brogi.

44. Ghirlandajo, Abendmahl, Ognissanti. Florenz. Aufnahme: Zucker, Raumdarstellung und Bildarchitektur im Florentiner Quattrocento.

Tafel XXV. 45. M. Klinger, Ausmalung eines Zimmers der Villa Albers, Berlin.

46. Sodoma, Bilder der Catarinakapelle in Siena. Aufnahme: Alinari.

Tafel XXVI. 47. Aus Villa Falconieri, Frascati. Aufnahme: Moscioni.

Tafel XXVII. 48. Mantegna. Ausmalung der Camera degli Sposi, Mantua. Aufnahme: Alinari.

49. Tiepolo, Saal im Palazzo Labia, Venedig.

Tafel XXVIII. 50. Gauli, Deckenbild von Al Gesù, Rom.

Tafel XXIX. 51. Pozzo, Deckenbild von S. Ignazio, Rom.

Tafel XXX. 52. Chor der Wieskapelle bei Steingaden. Aufnahme: Dipl. Ing. Haertinger, München.

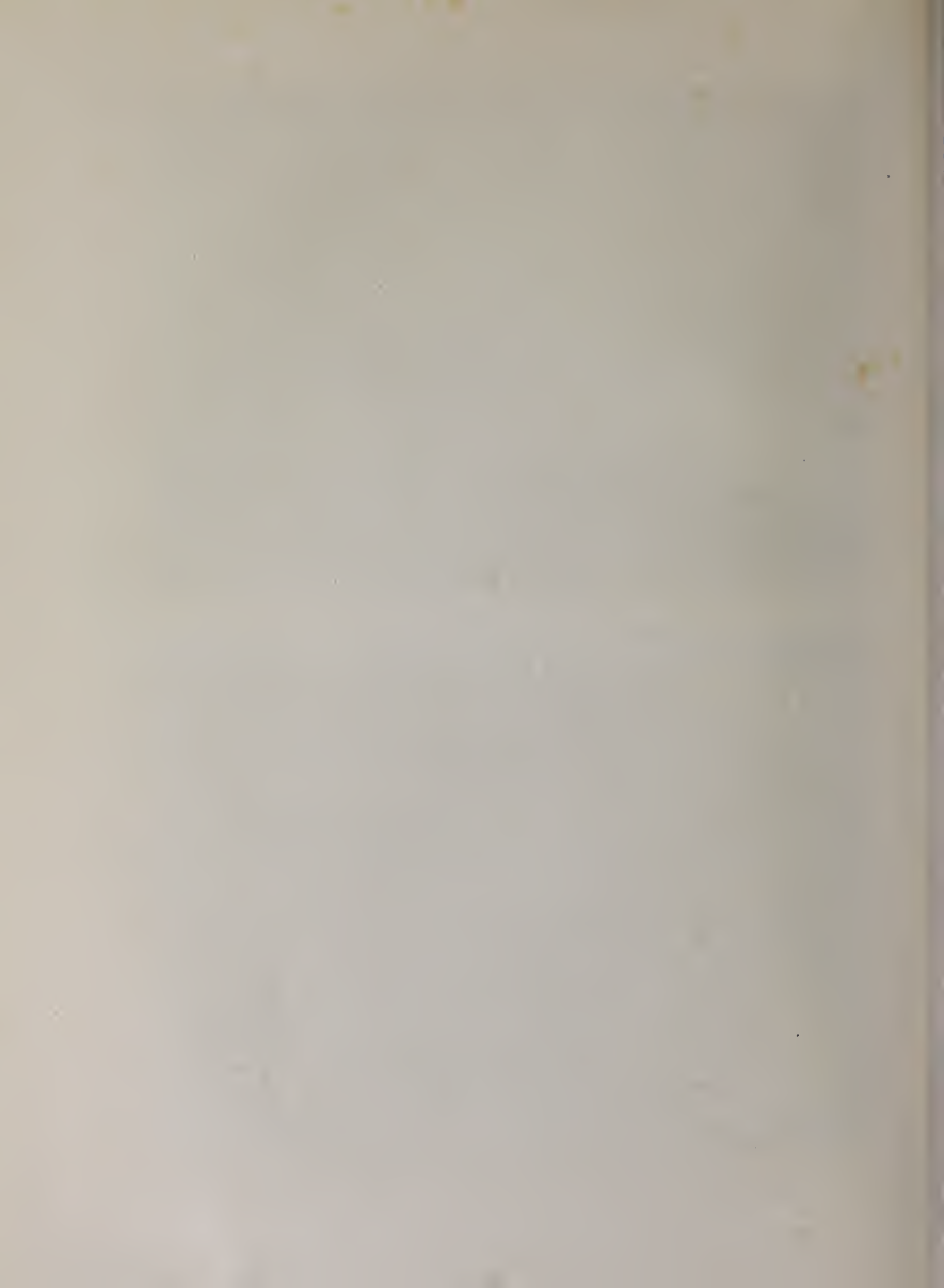
53. Inneres der Kirche von Neresheim, mit Fresken von Knoller. Aufnahme: Sinner, Tübingen (Popp, M. Knoller).

Tafel XXXI. 54. Inneres der Kirche von Steingaden.

55. Inneres der Kirche von Rottenbuch. Aufnahme: Folkwang-Museum, Hagen i. W.

Tafel XXXII. 56. Deckenbild von Joh. Zimmermann. Wieskapelle. Aufnahme: Haertinger.

57. Sala di Costantino, Vatikan. Rom. Aufnahme: Alinari.



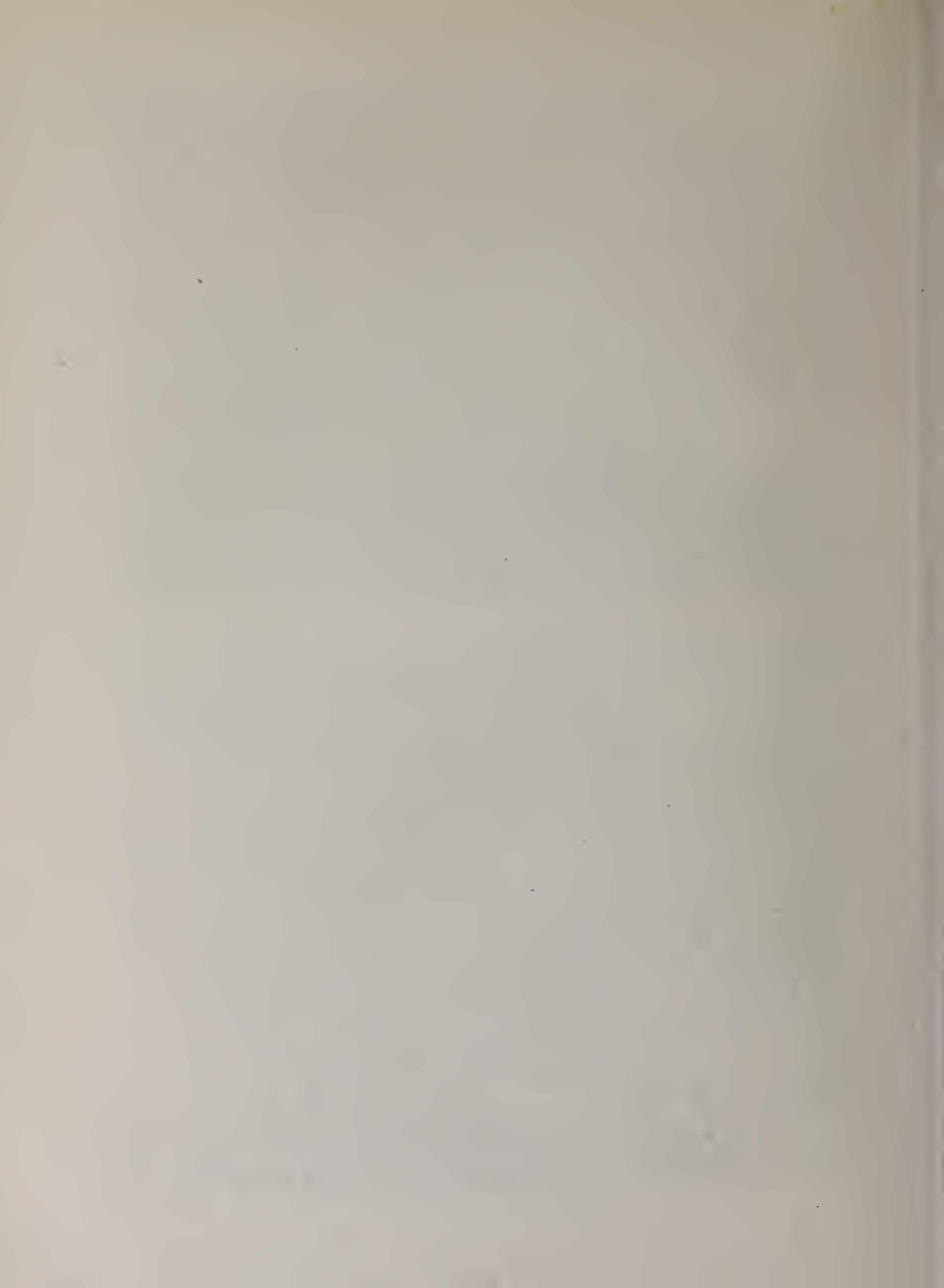
3

4



5

6





7



8





9

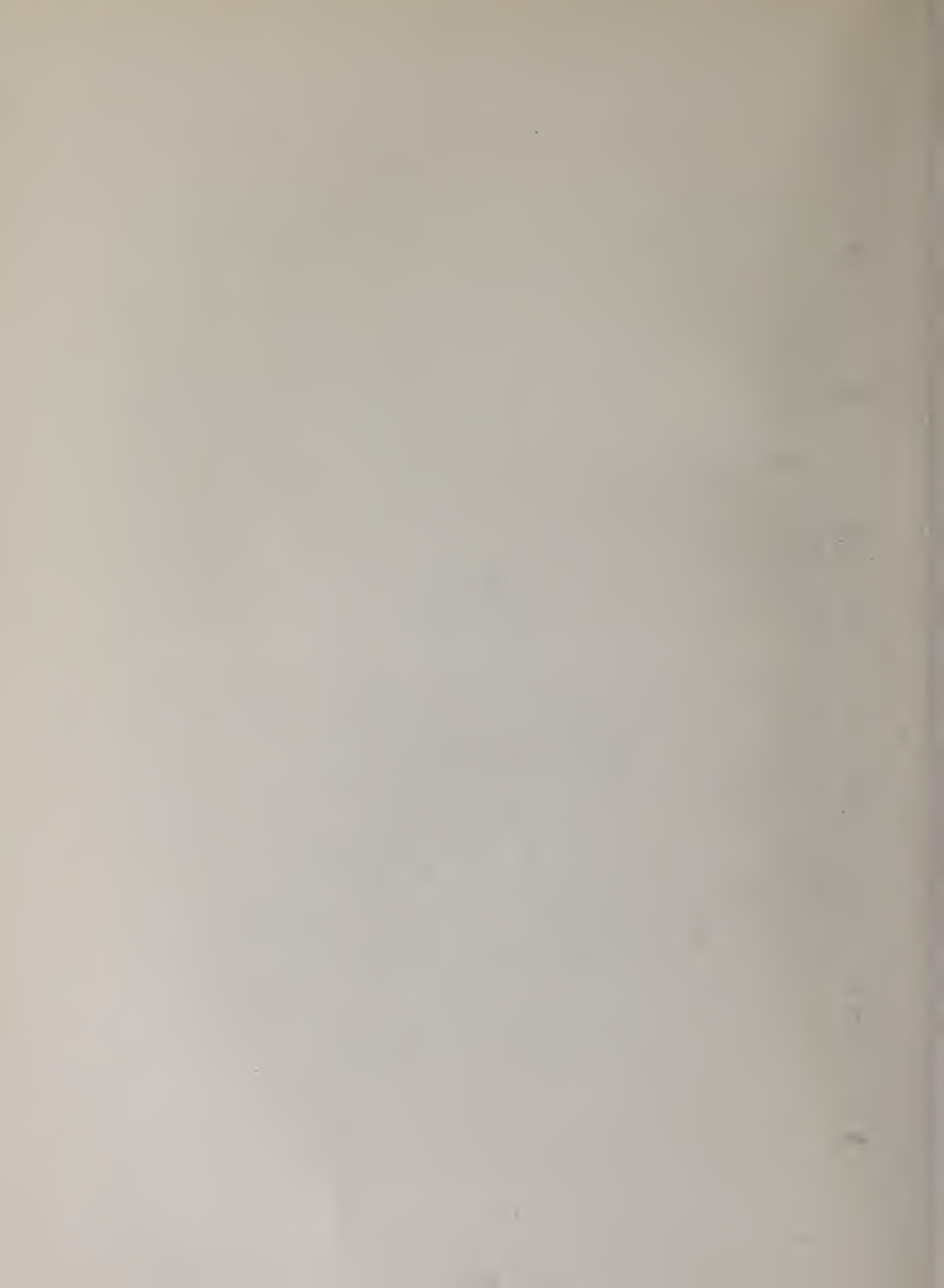


10





11



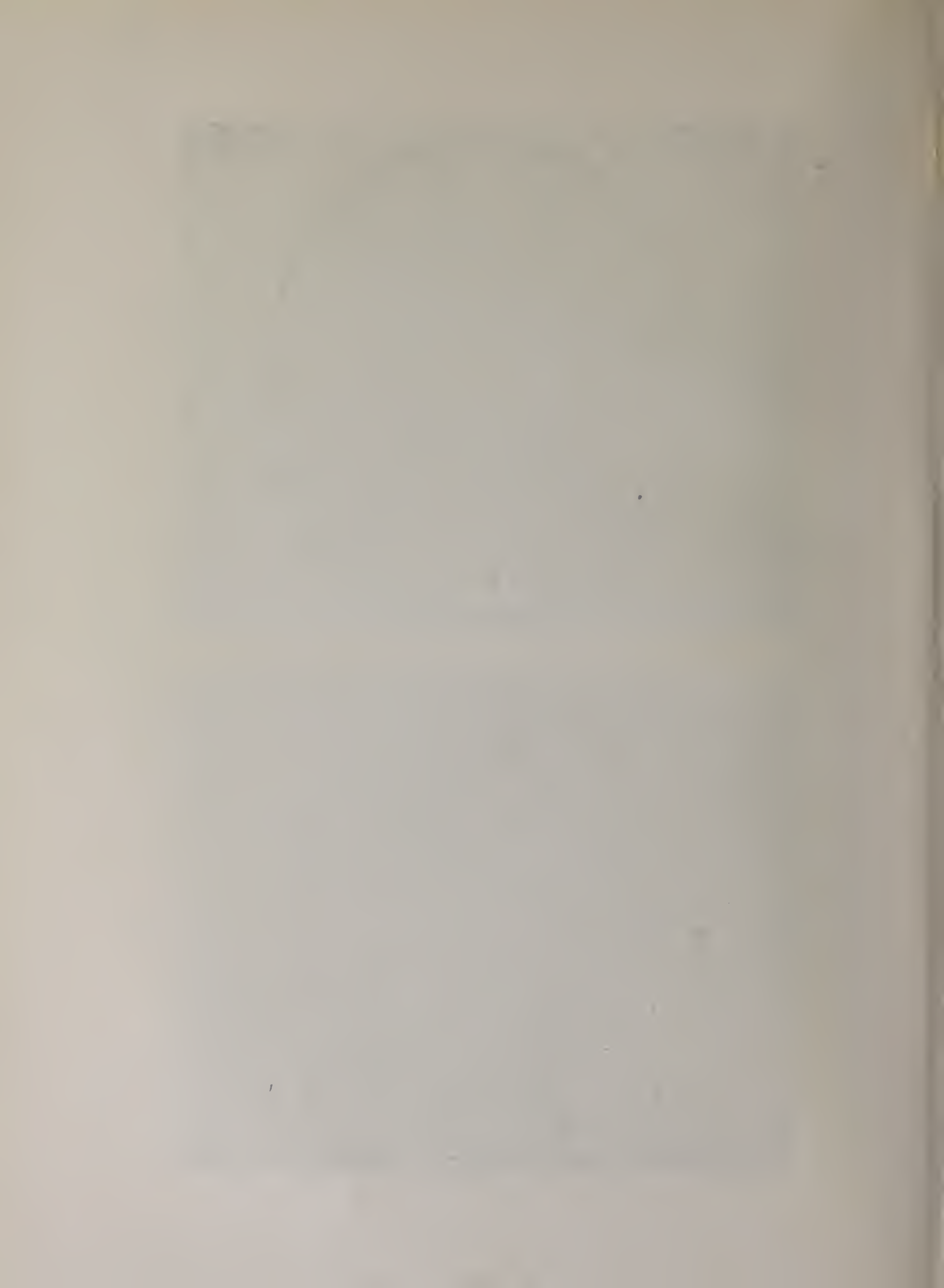




13



12

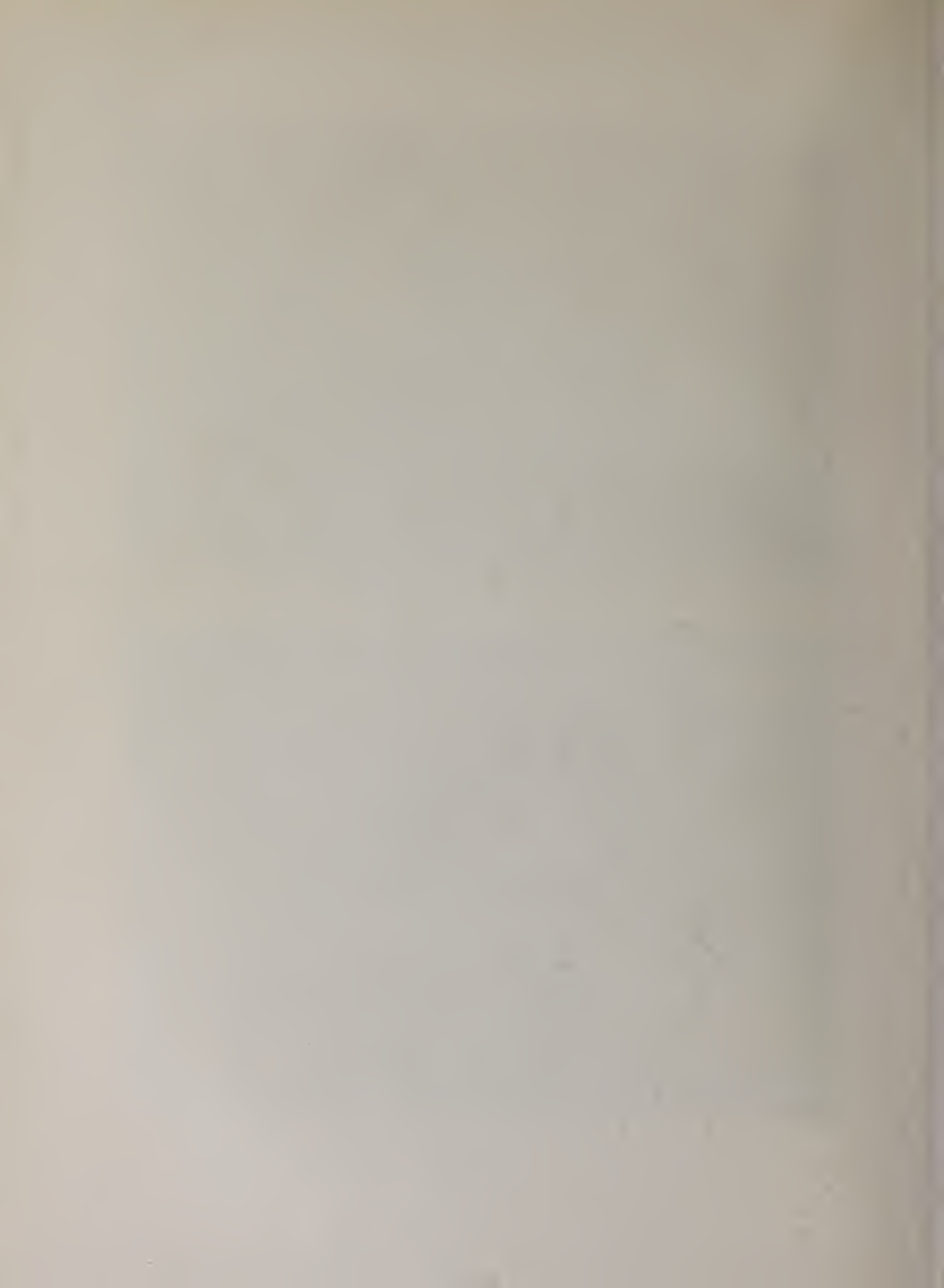


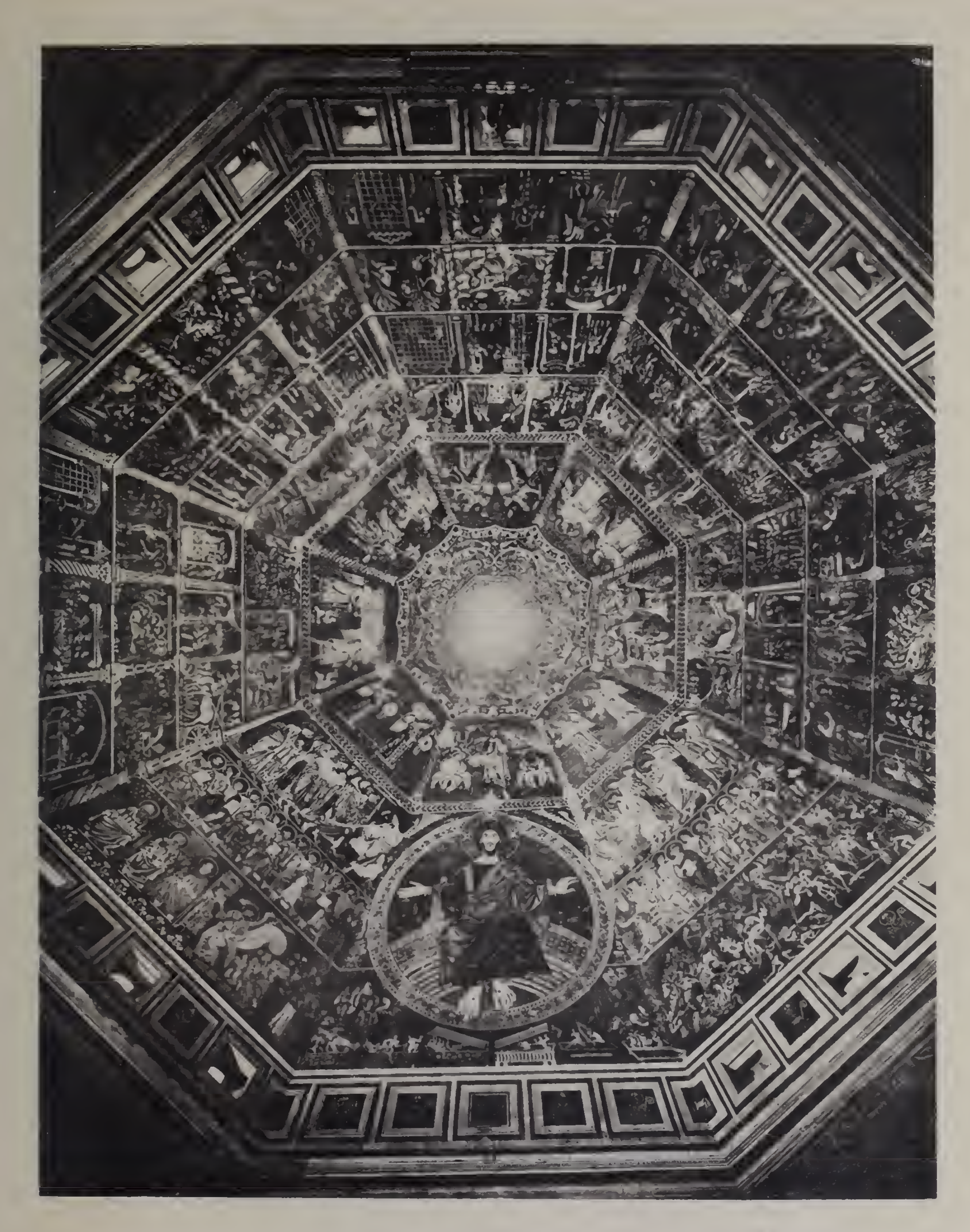


12

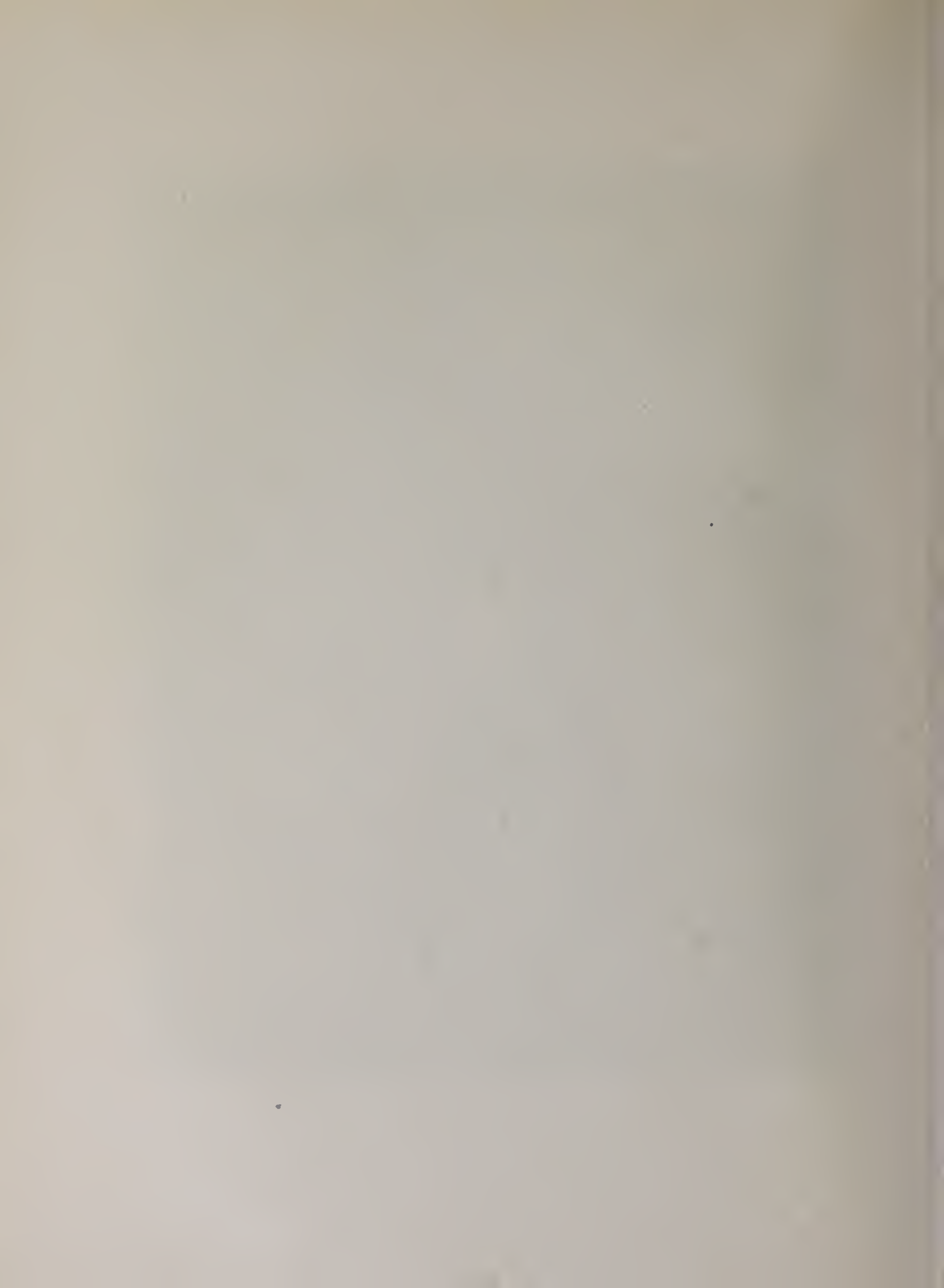


13



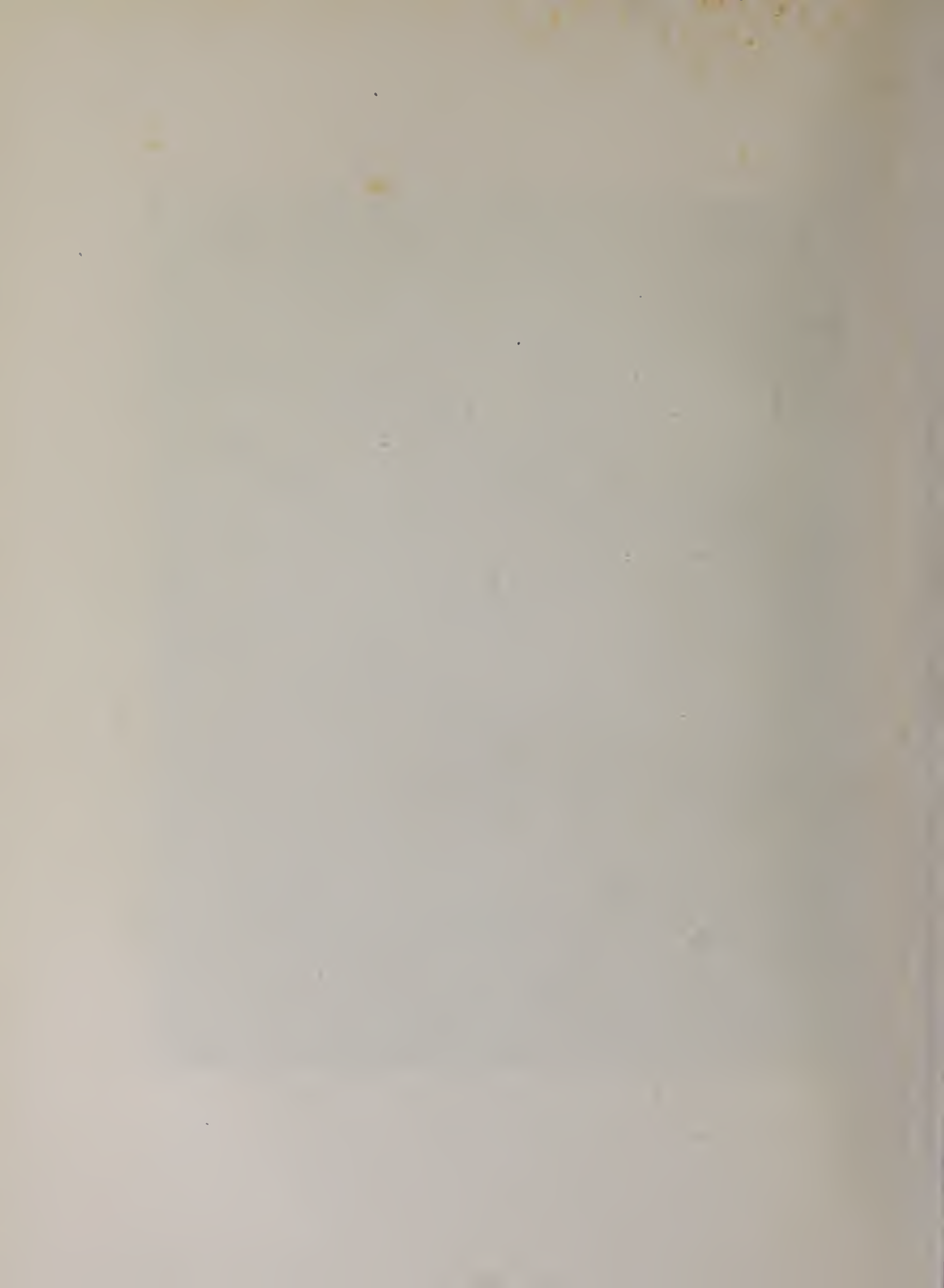


16

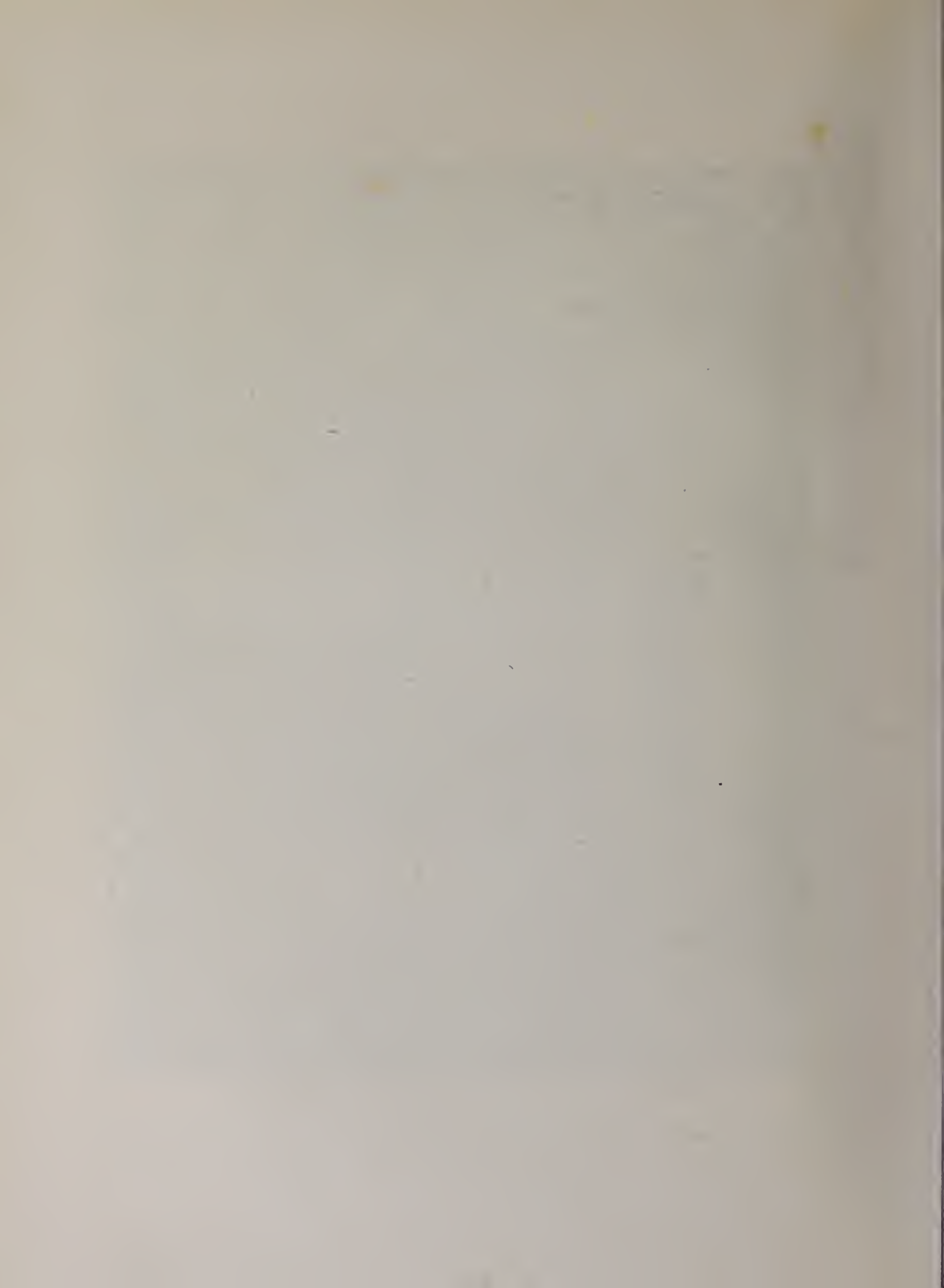




17

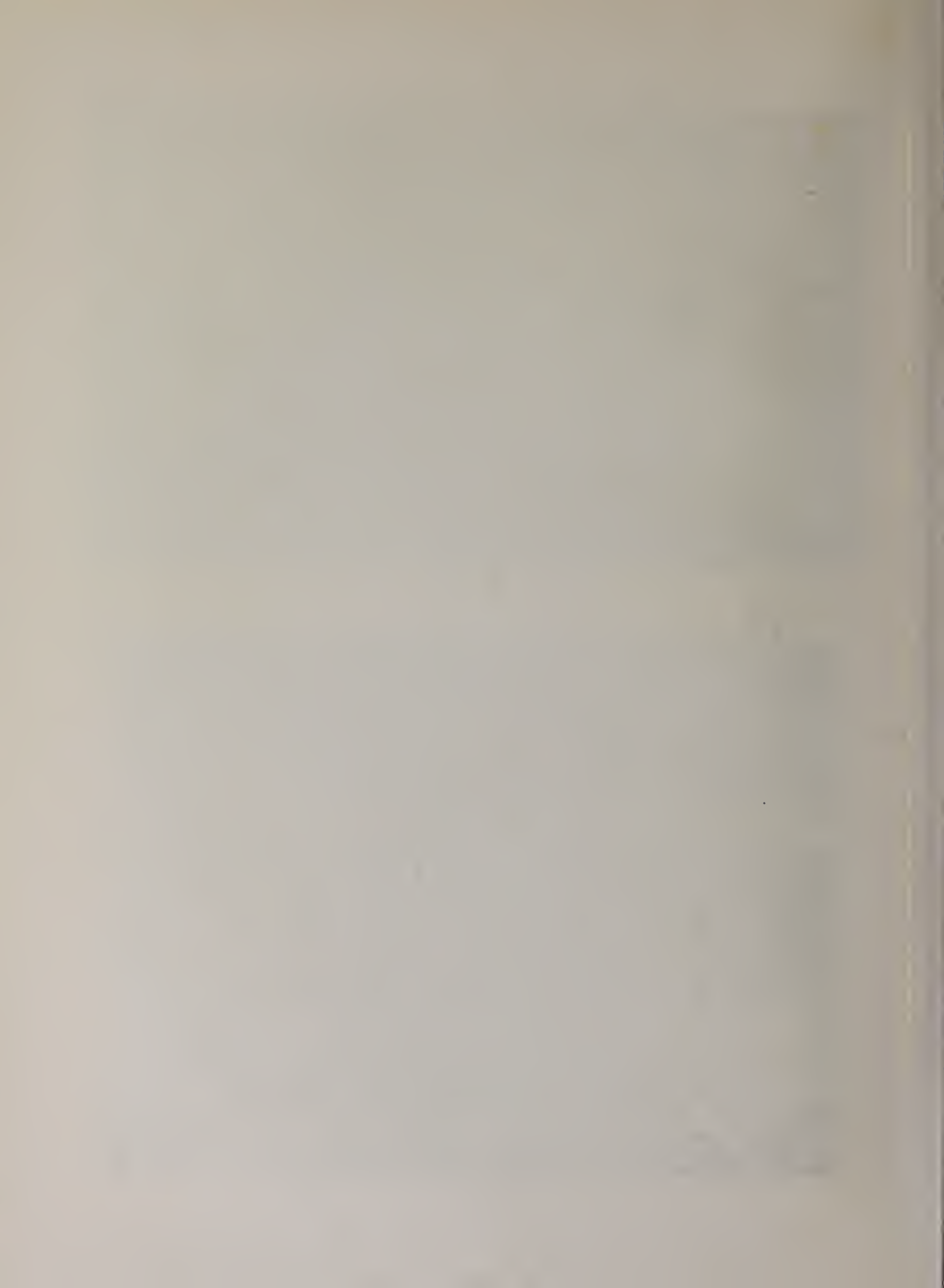






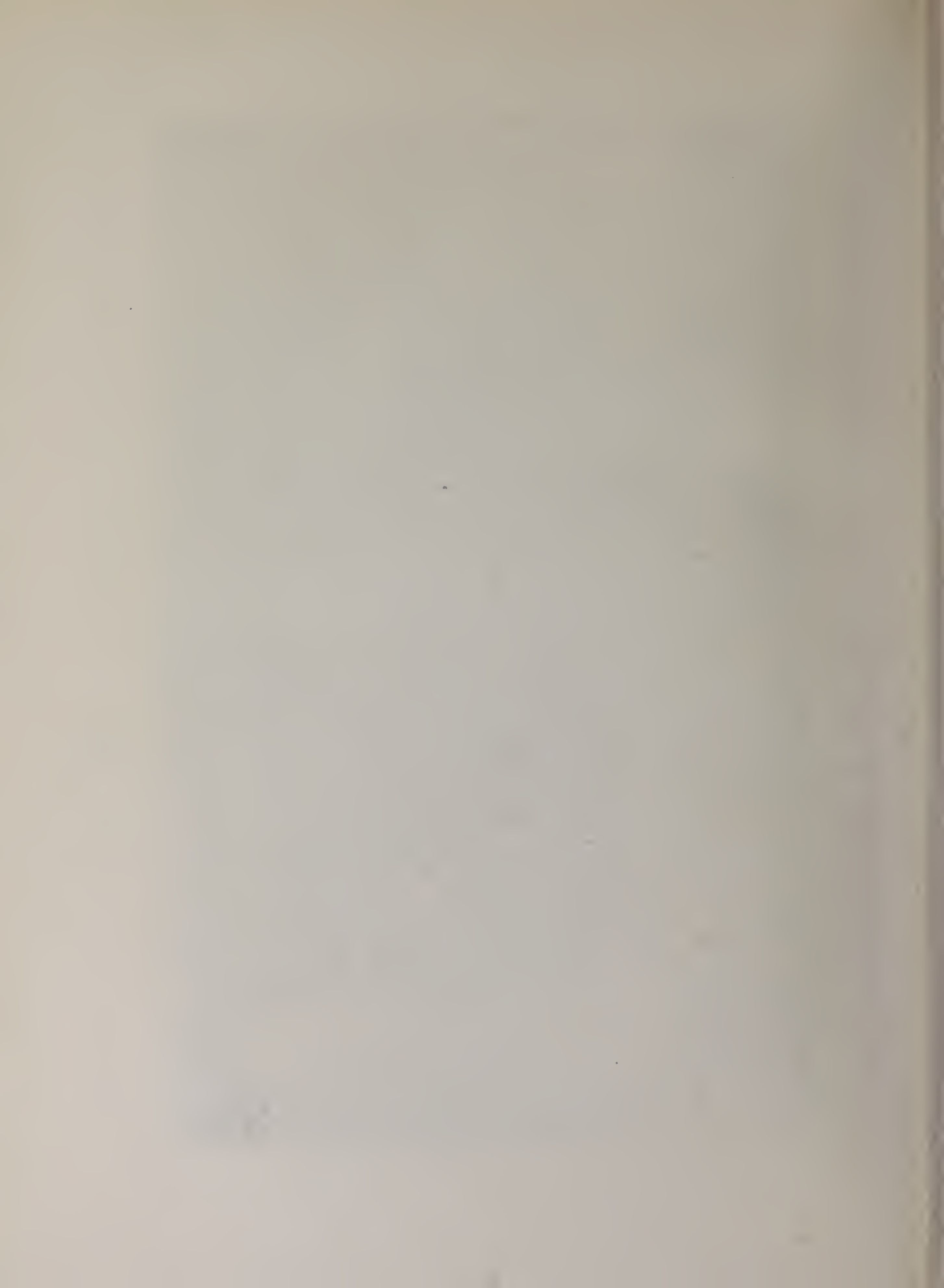
19

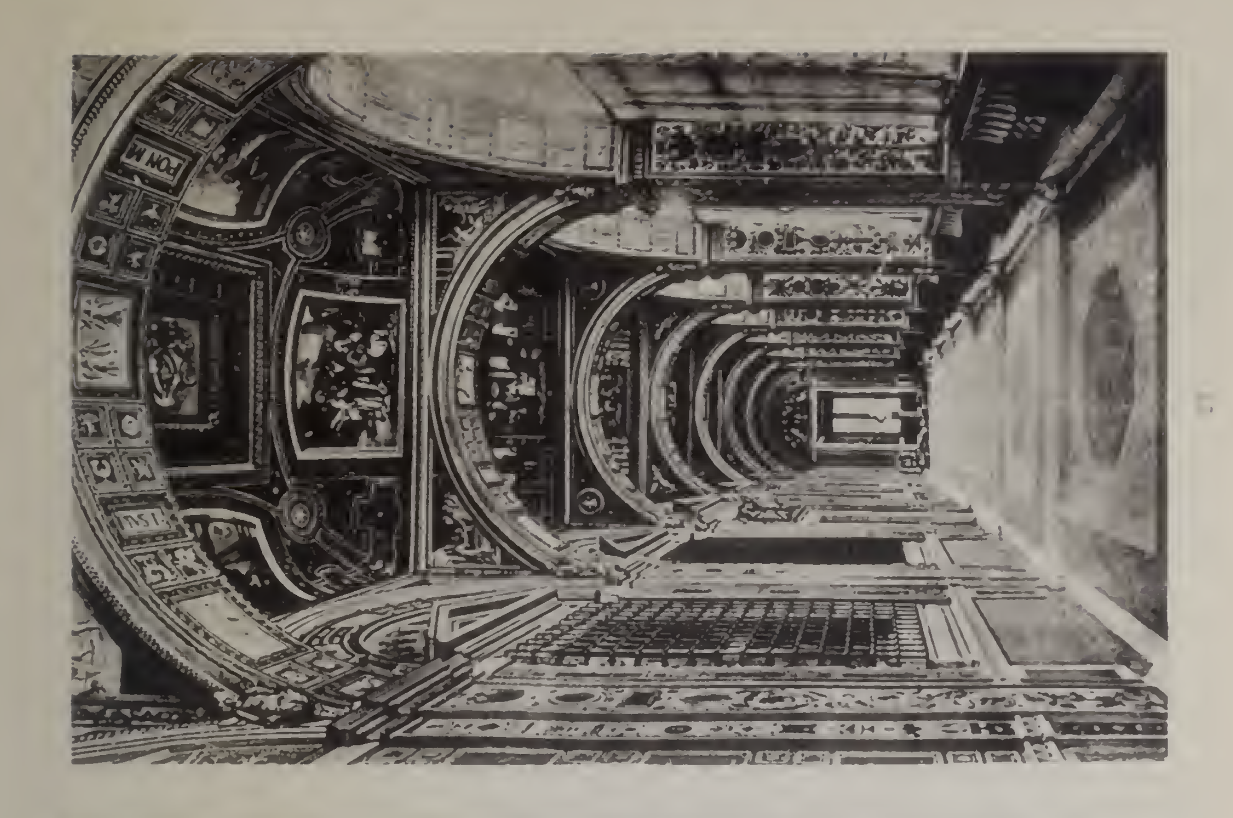
20





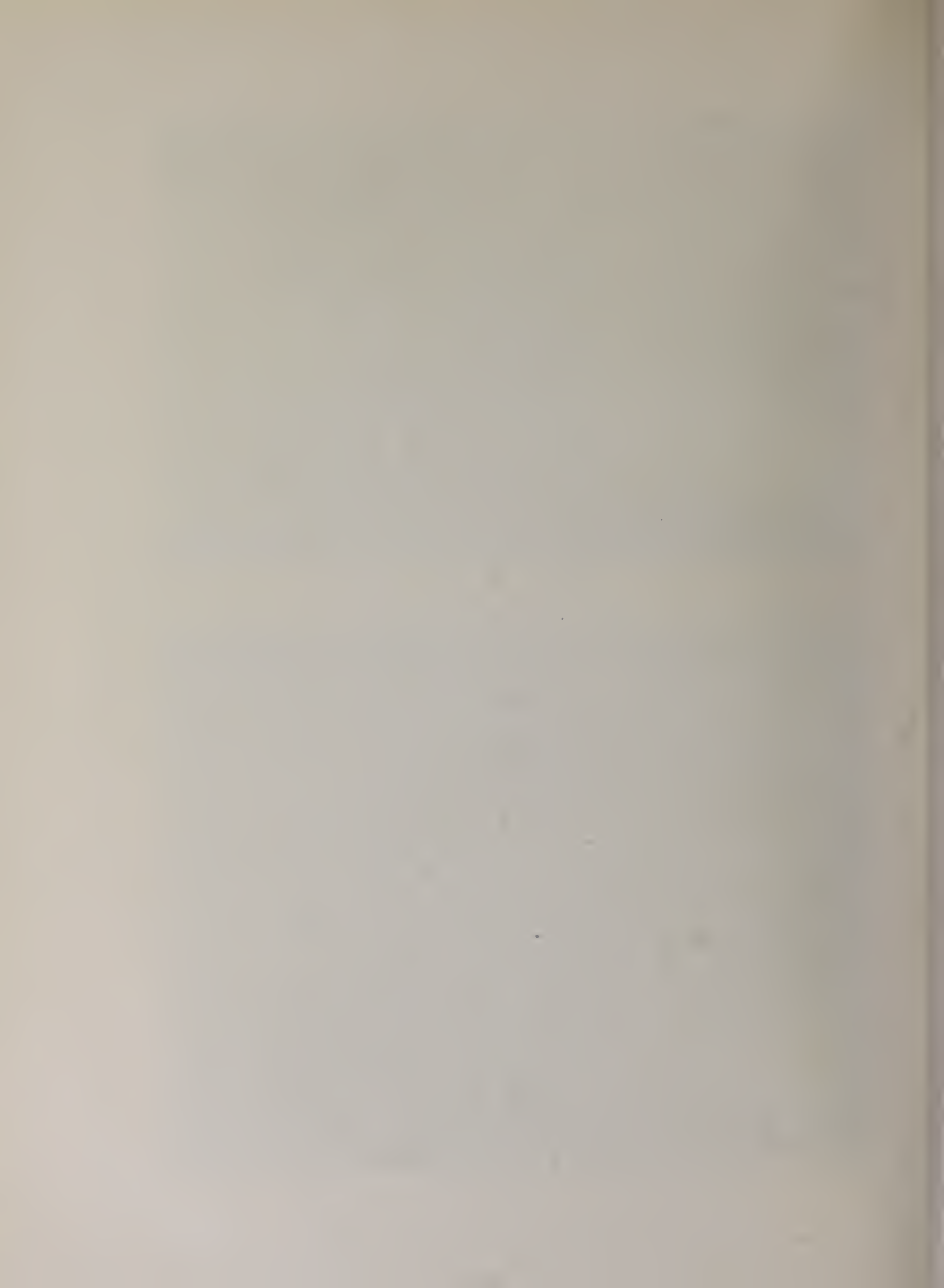
21





1

2





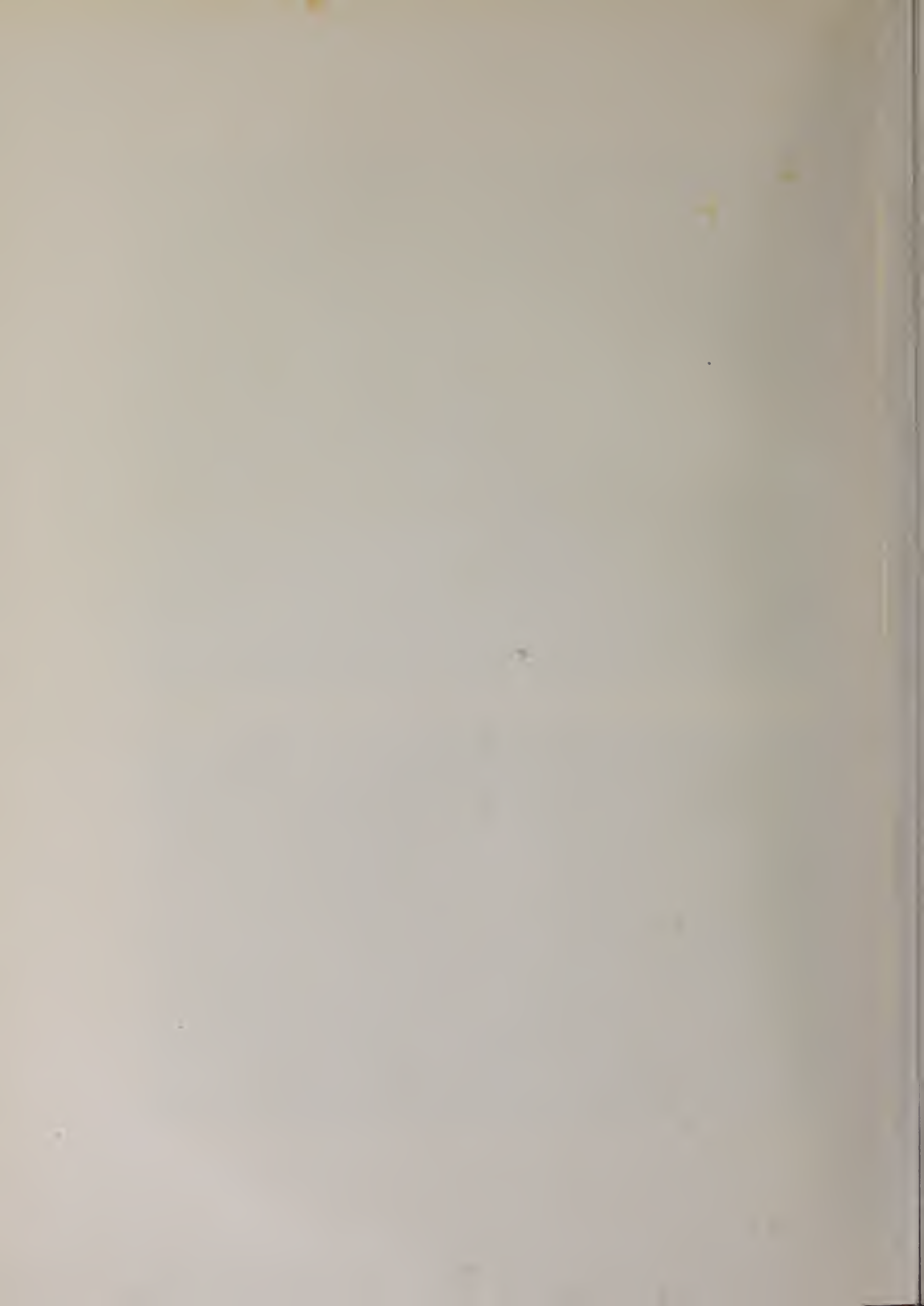
24





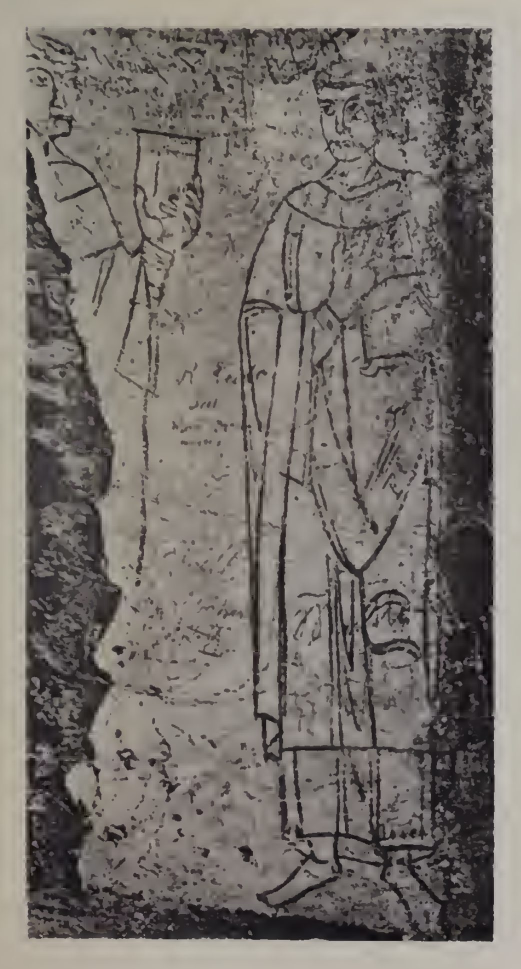
25

26





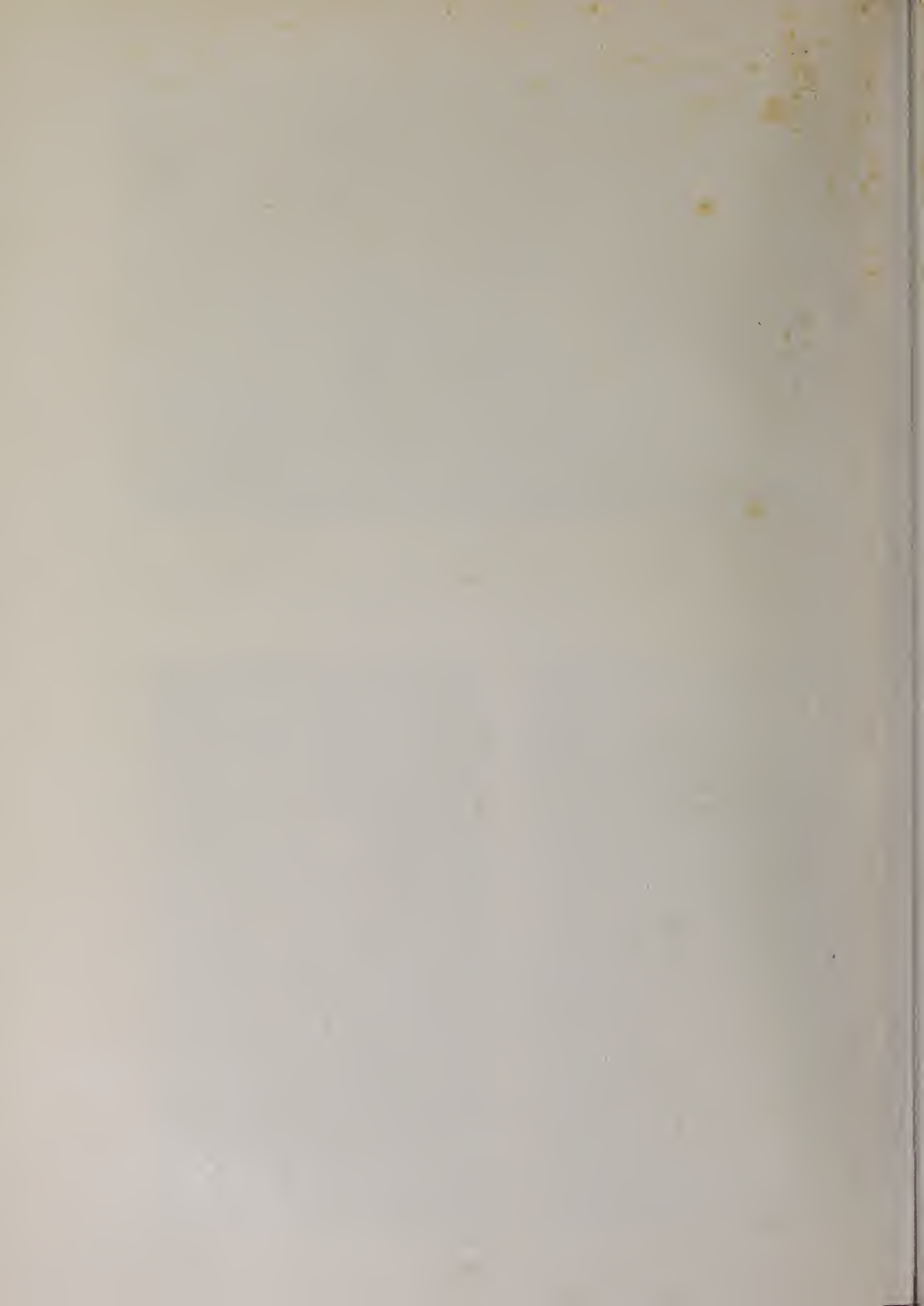
27



28



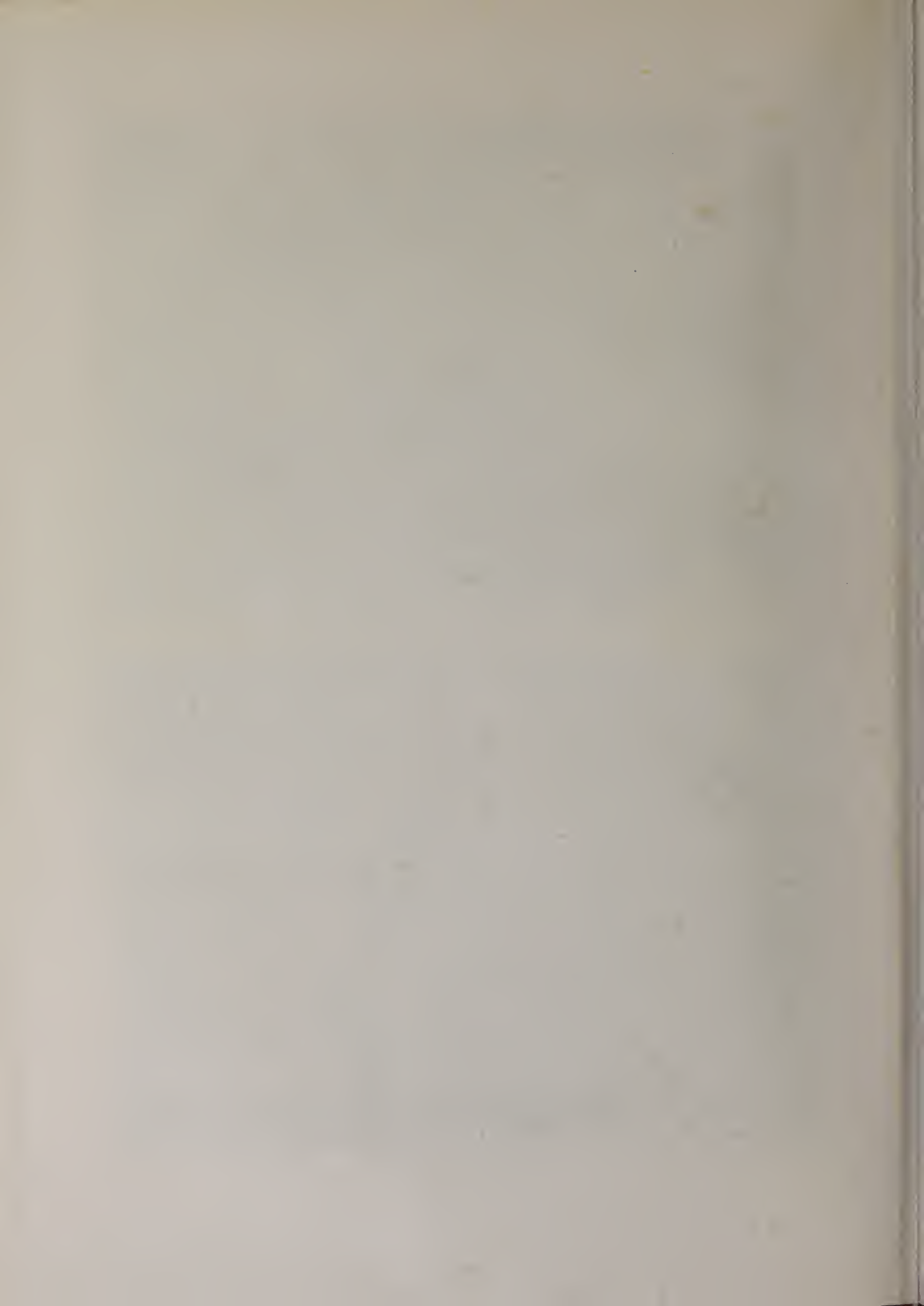
29



31



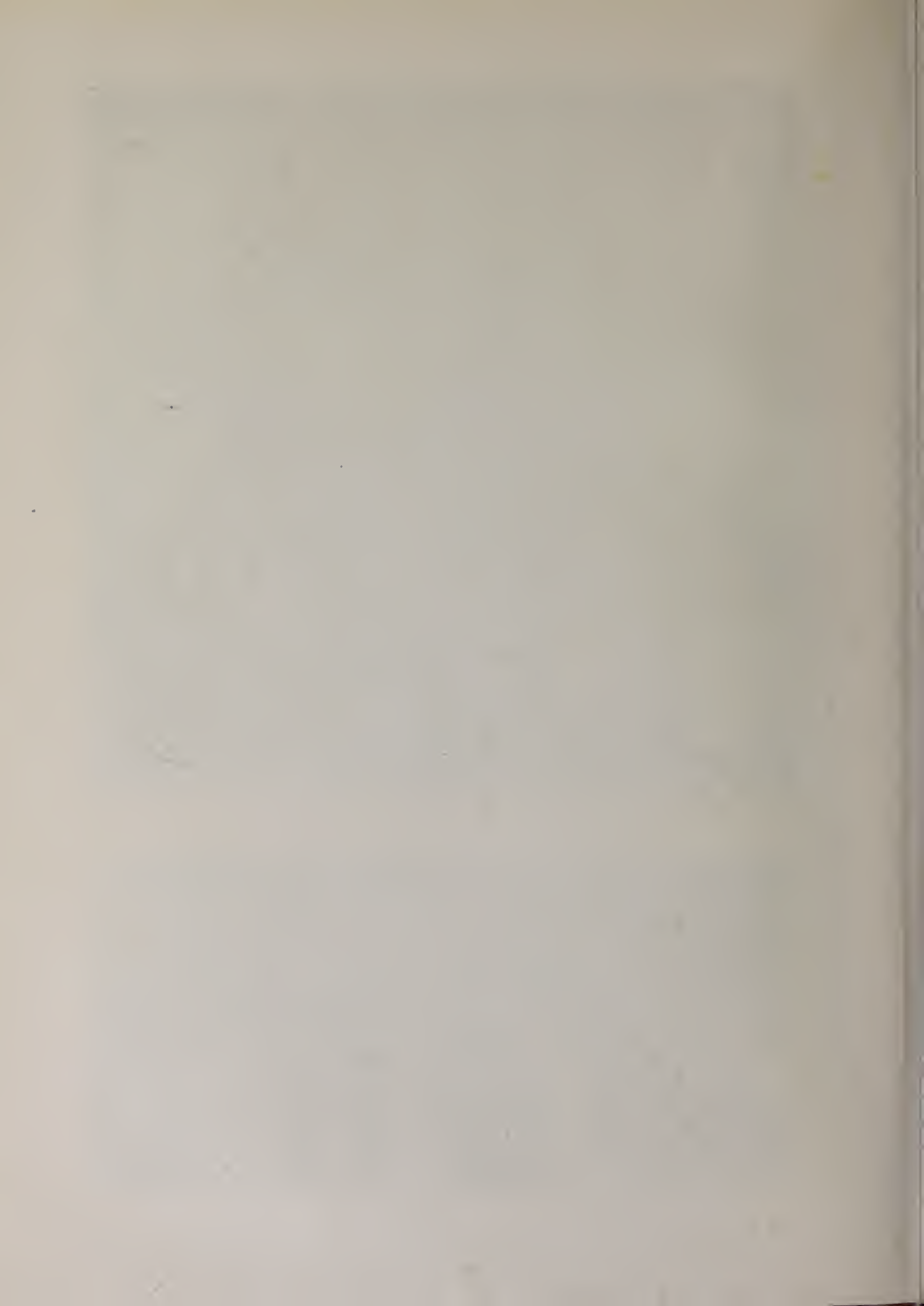
30



32



33





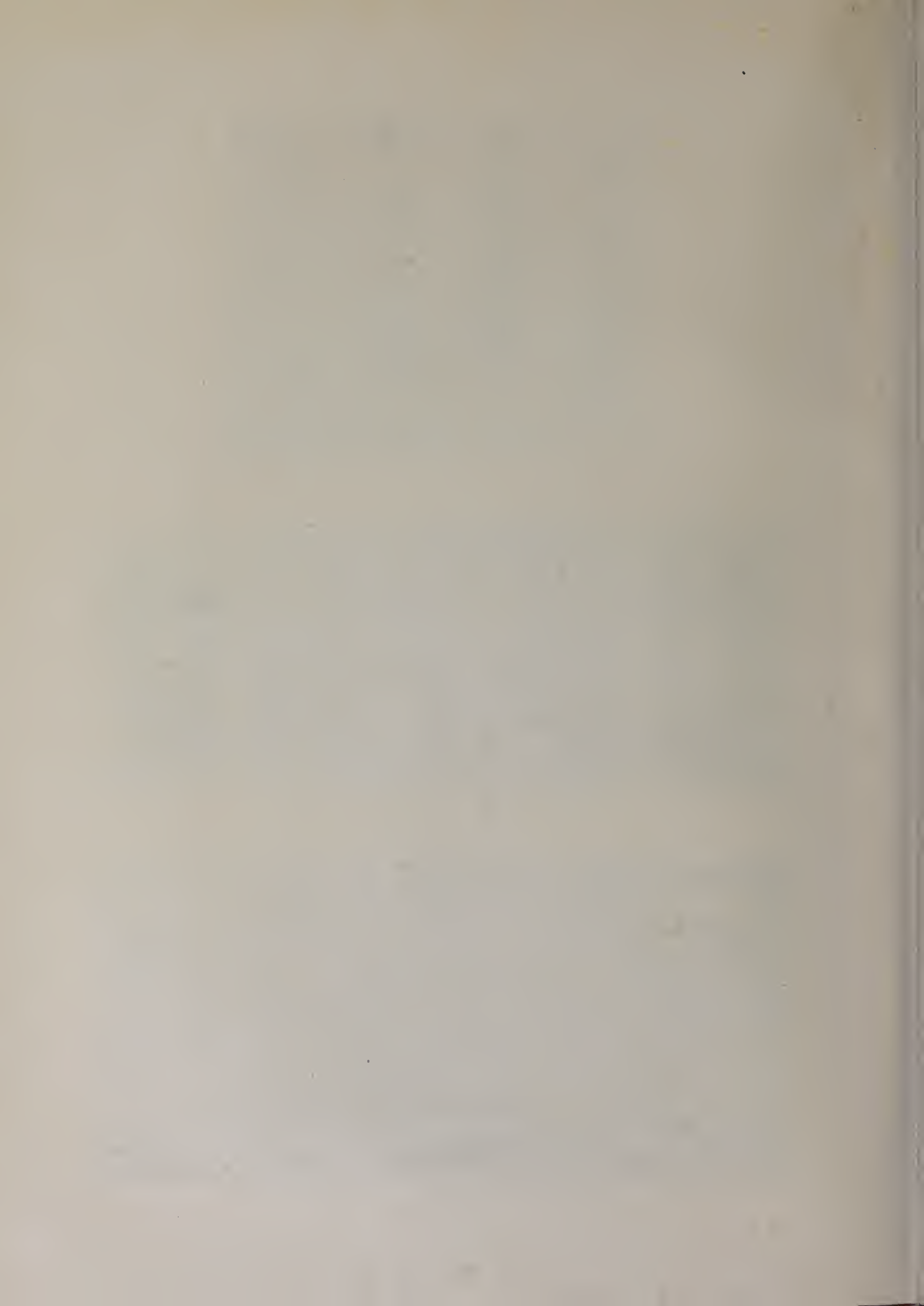
34



35



36

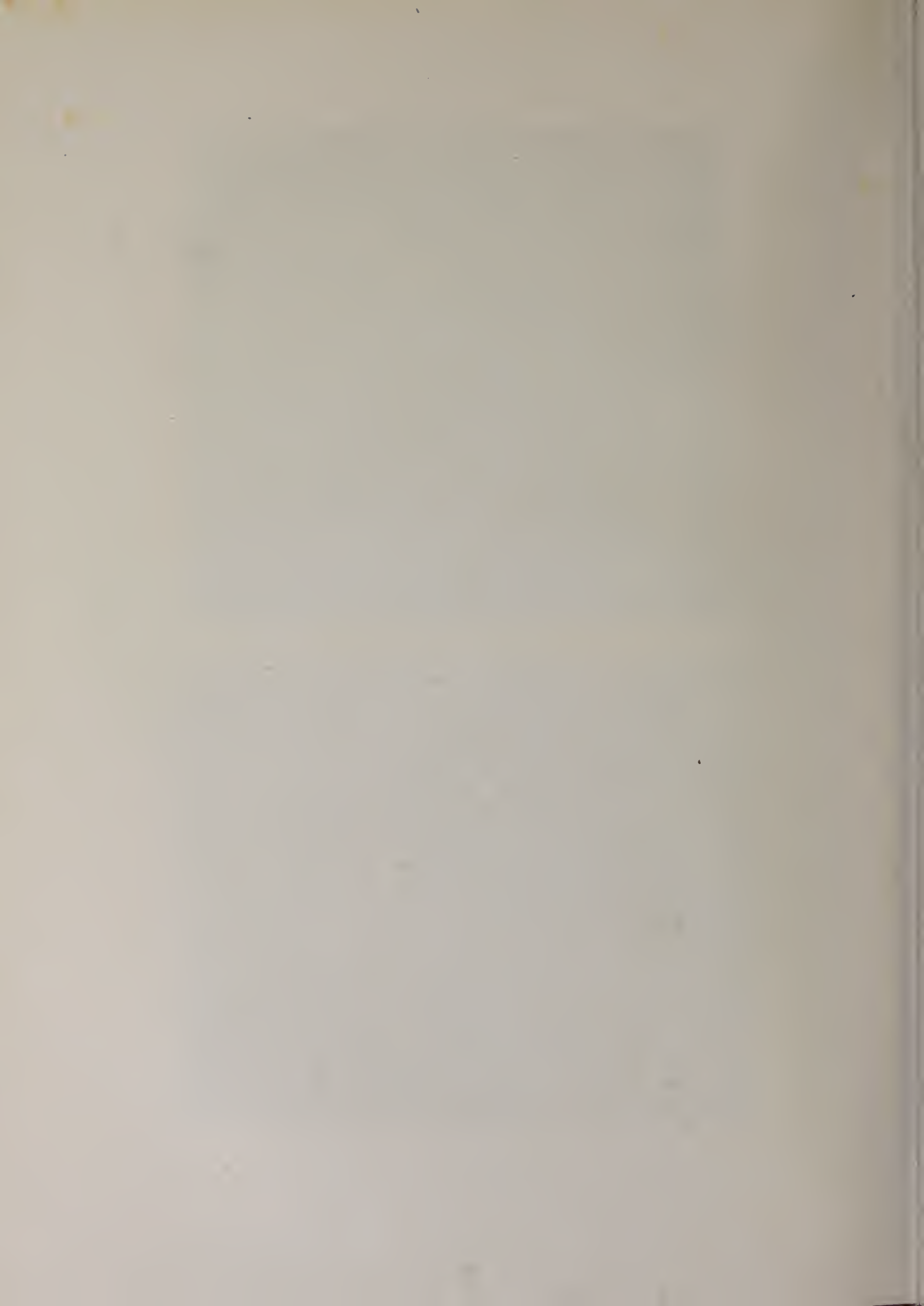




37



38

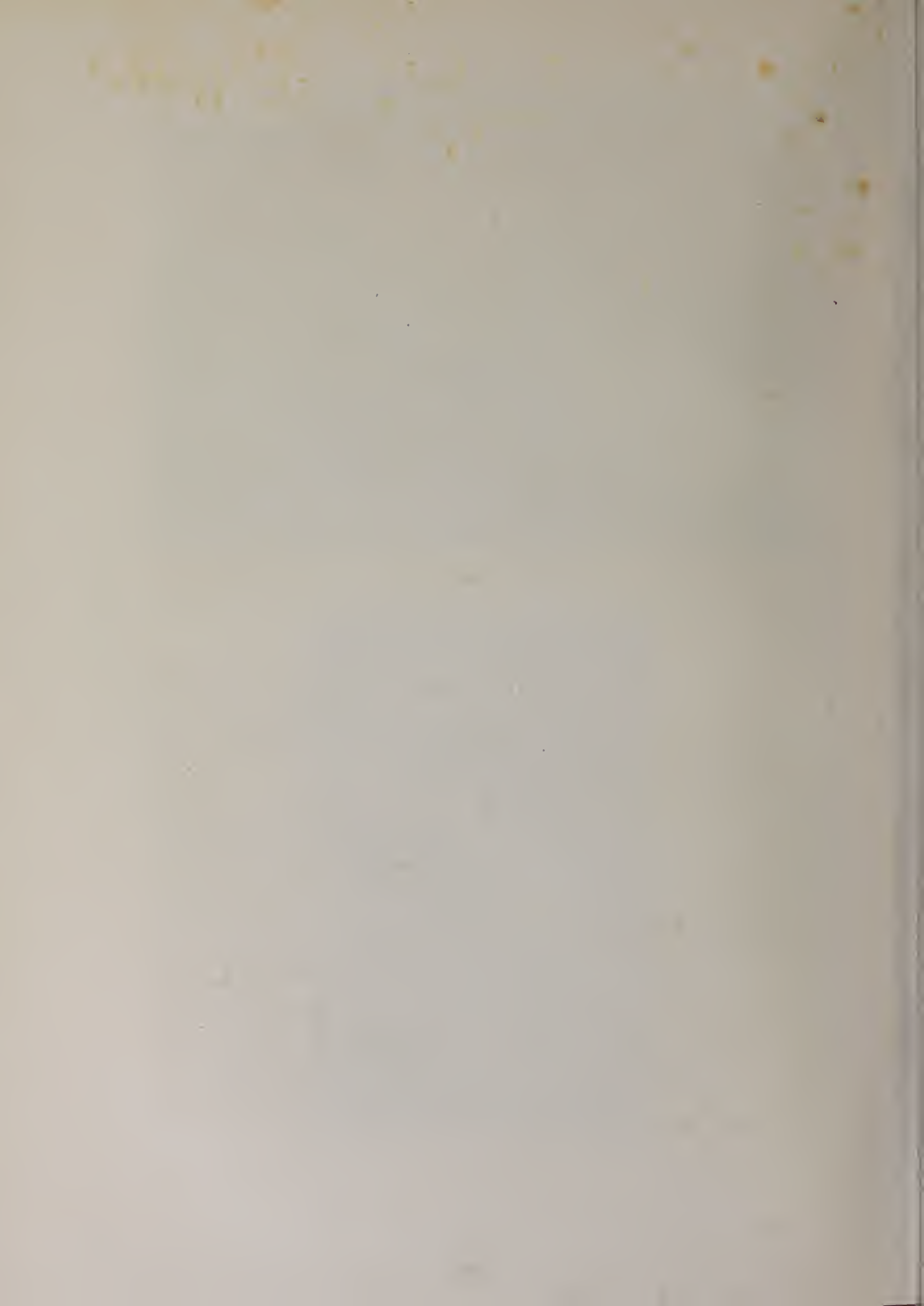




39



40



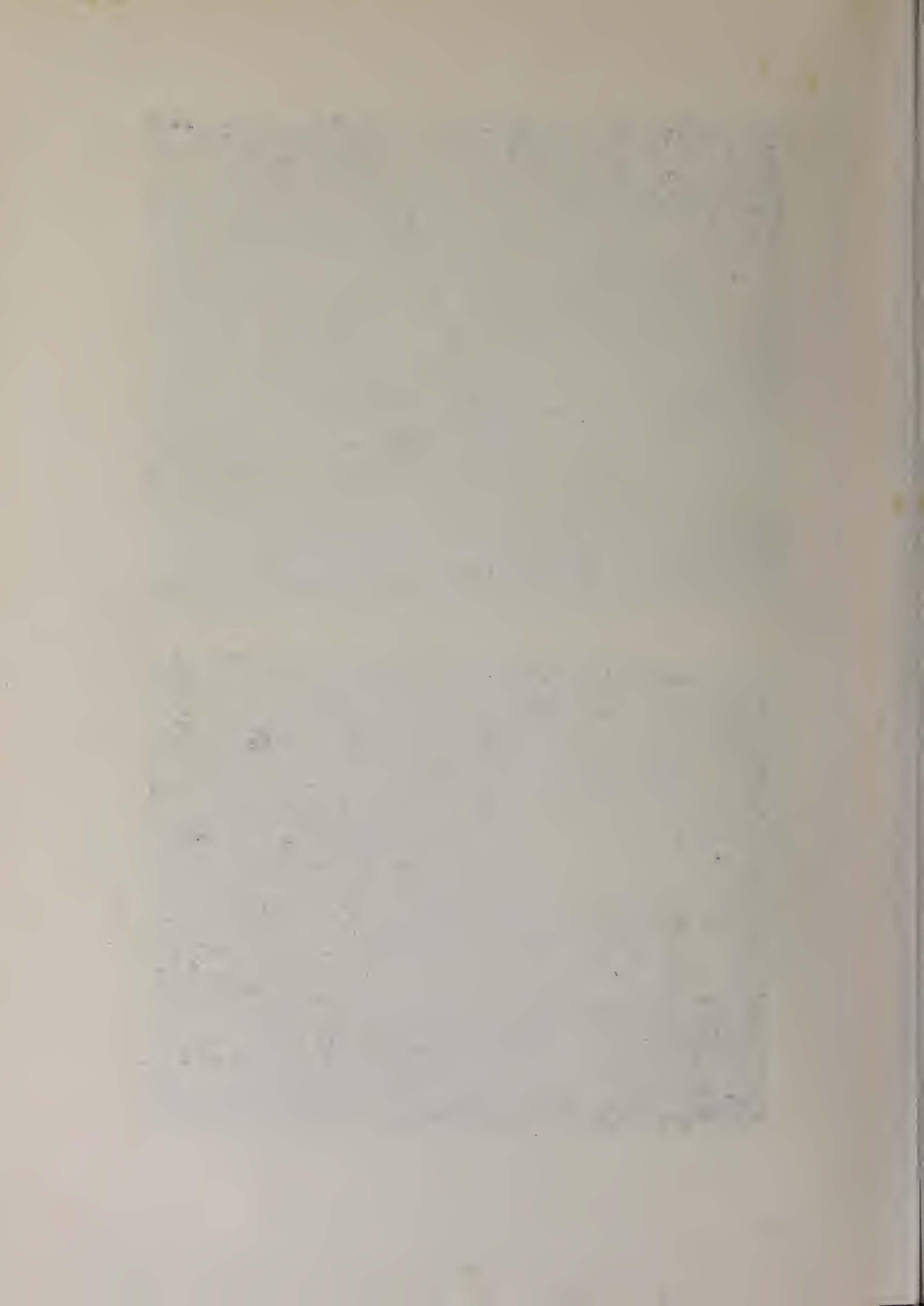


11





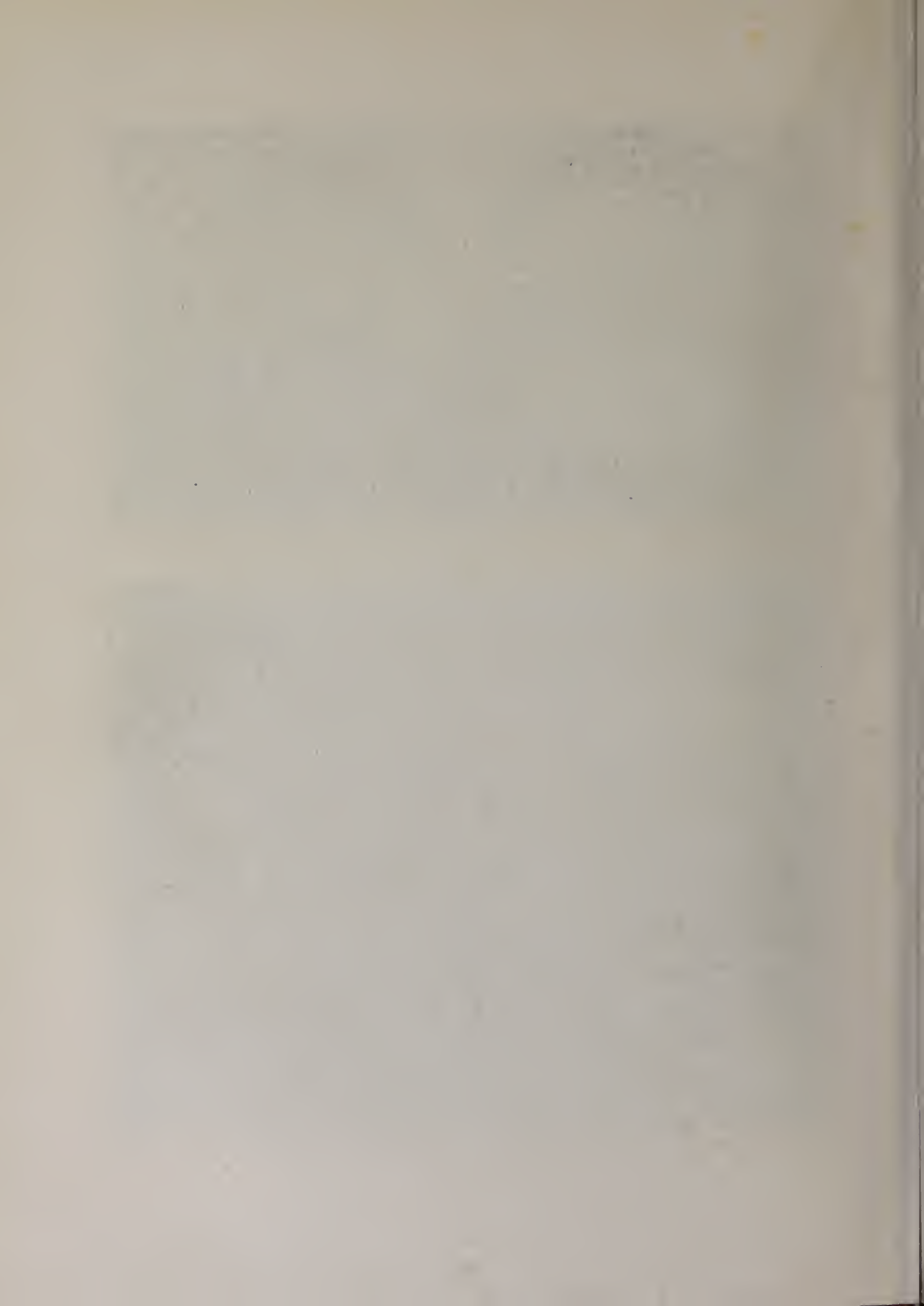
12





43

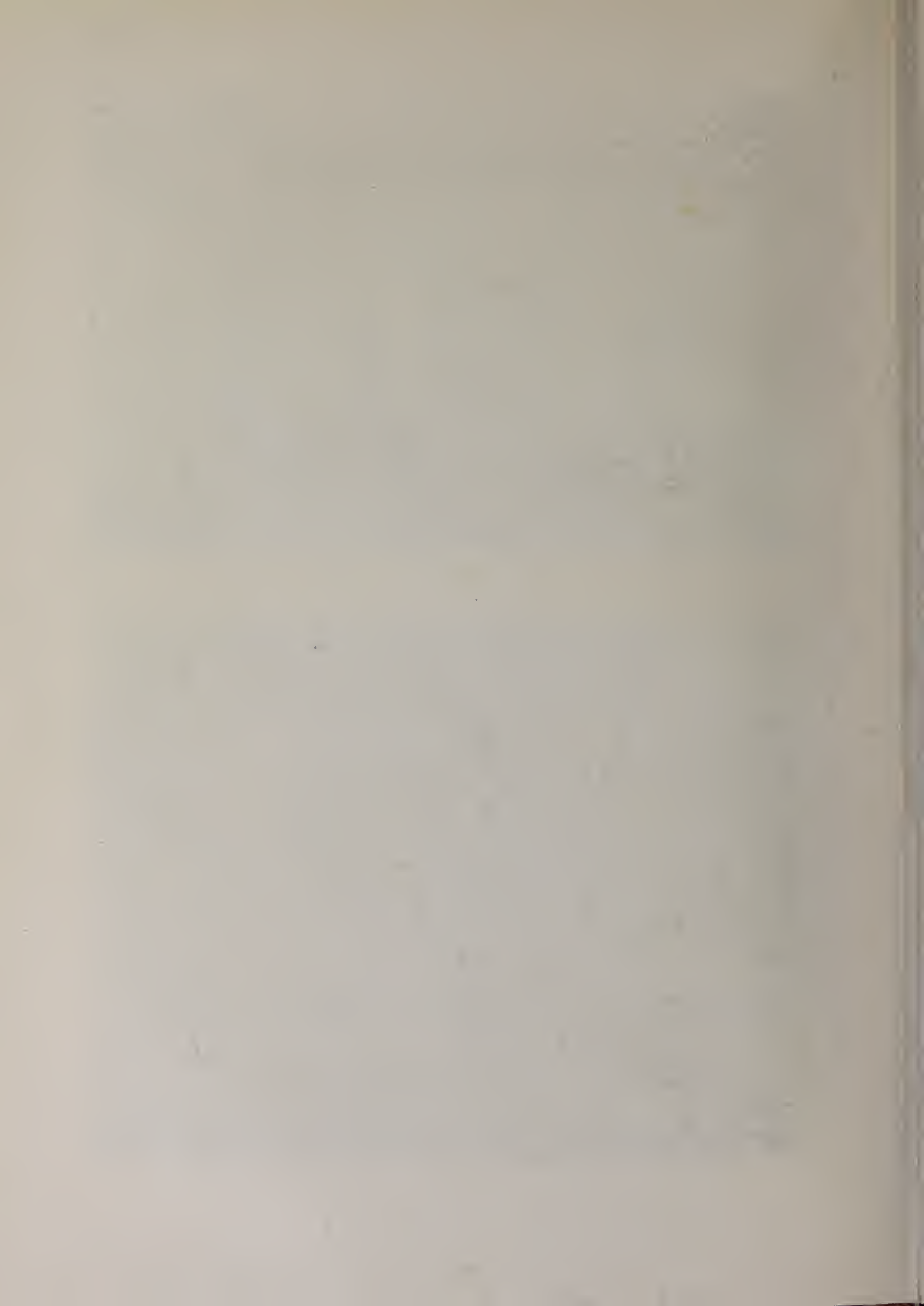
44



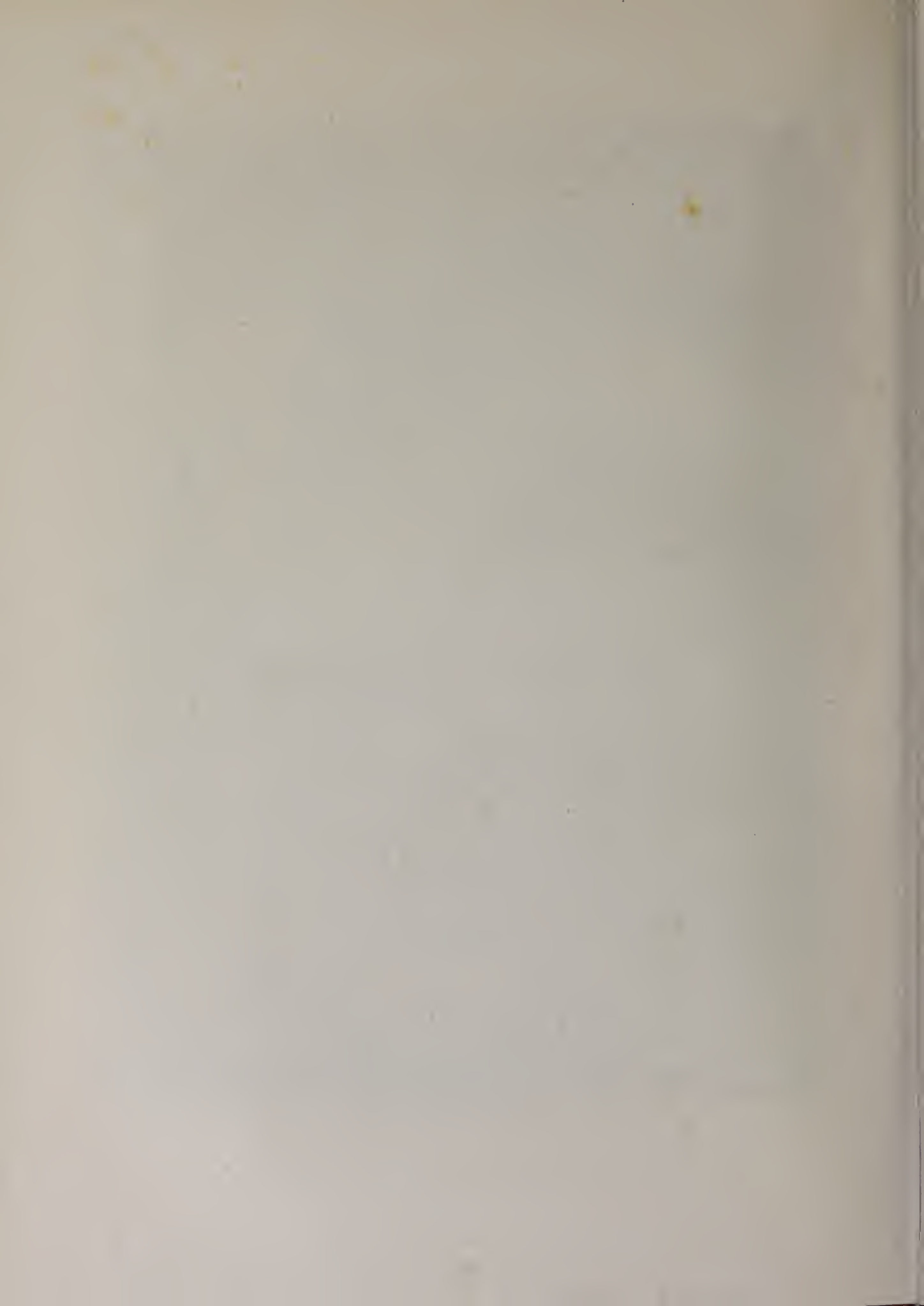


45

46





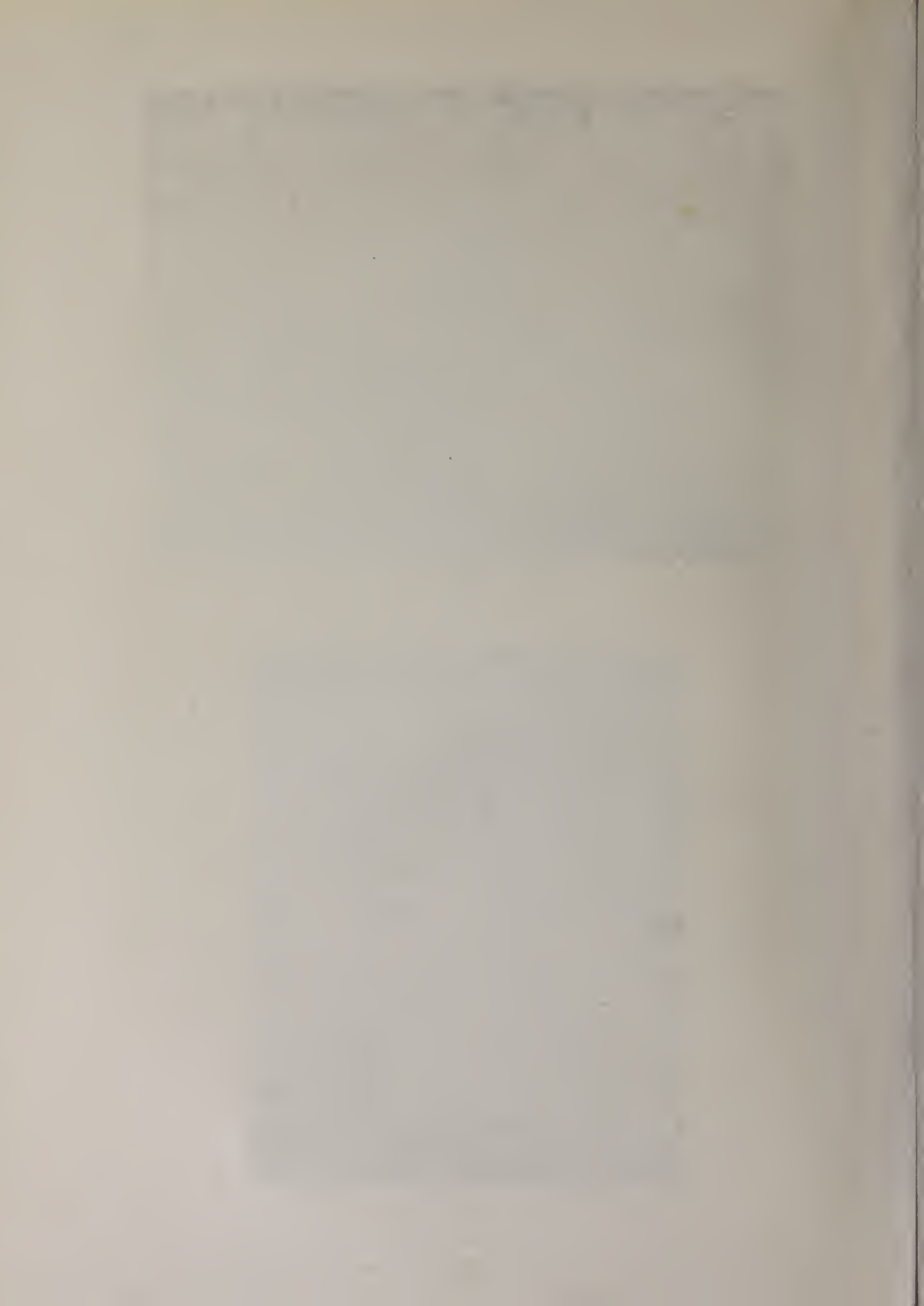




48

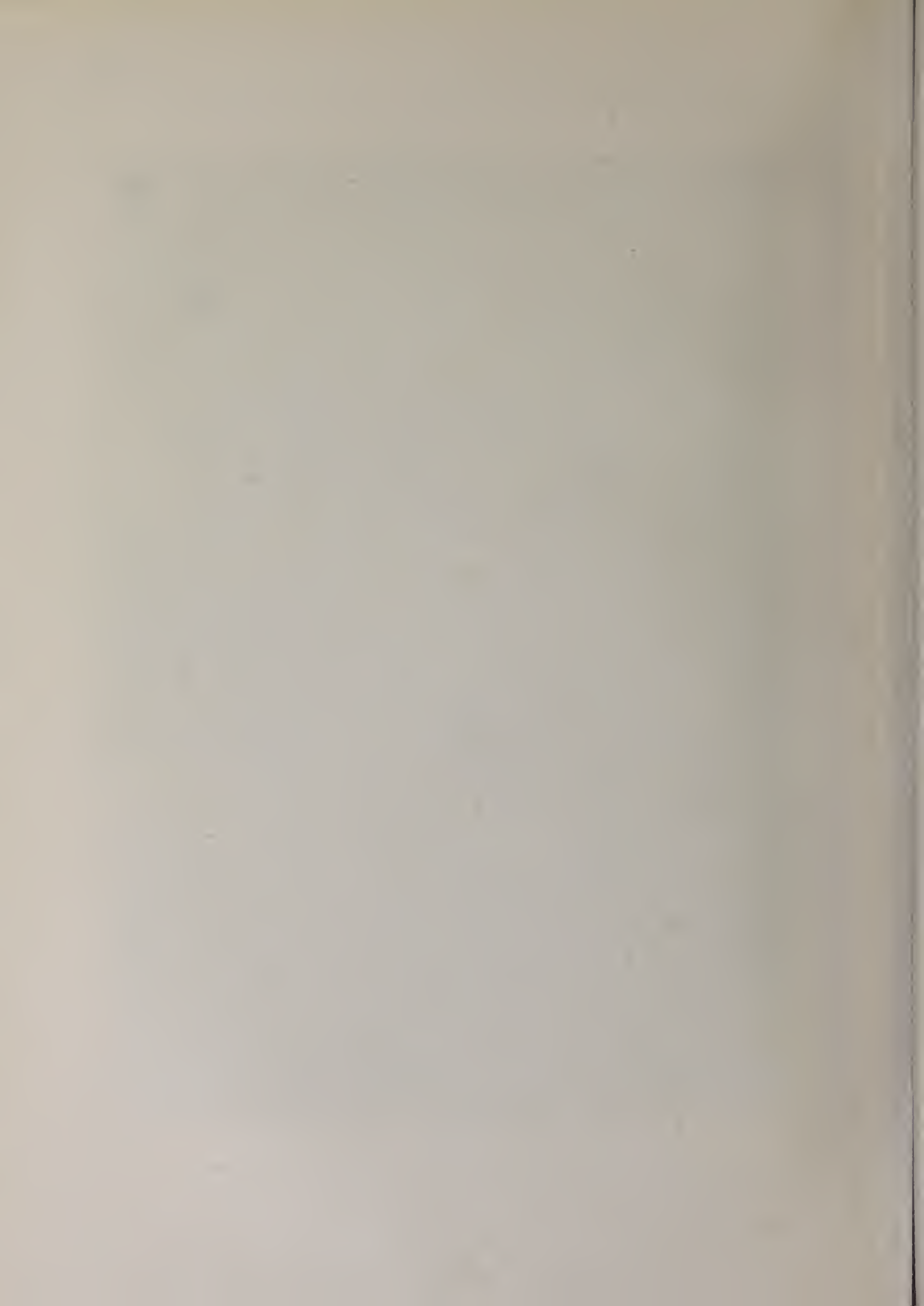


49



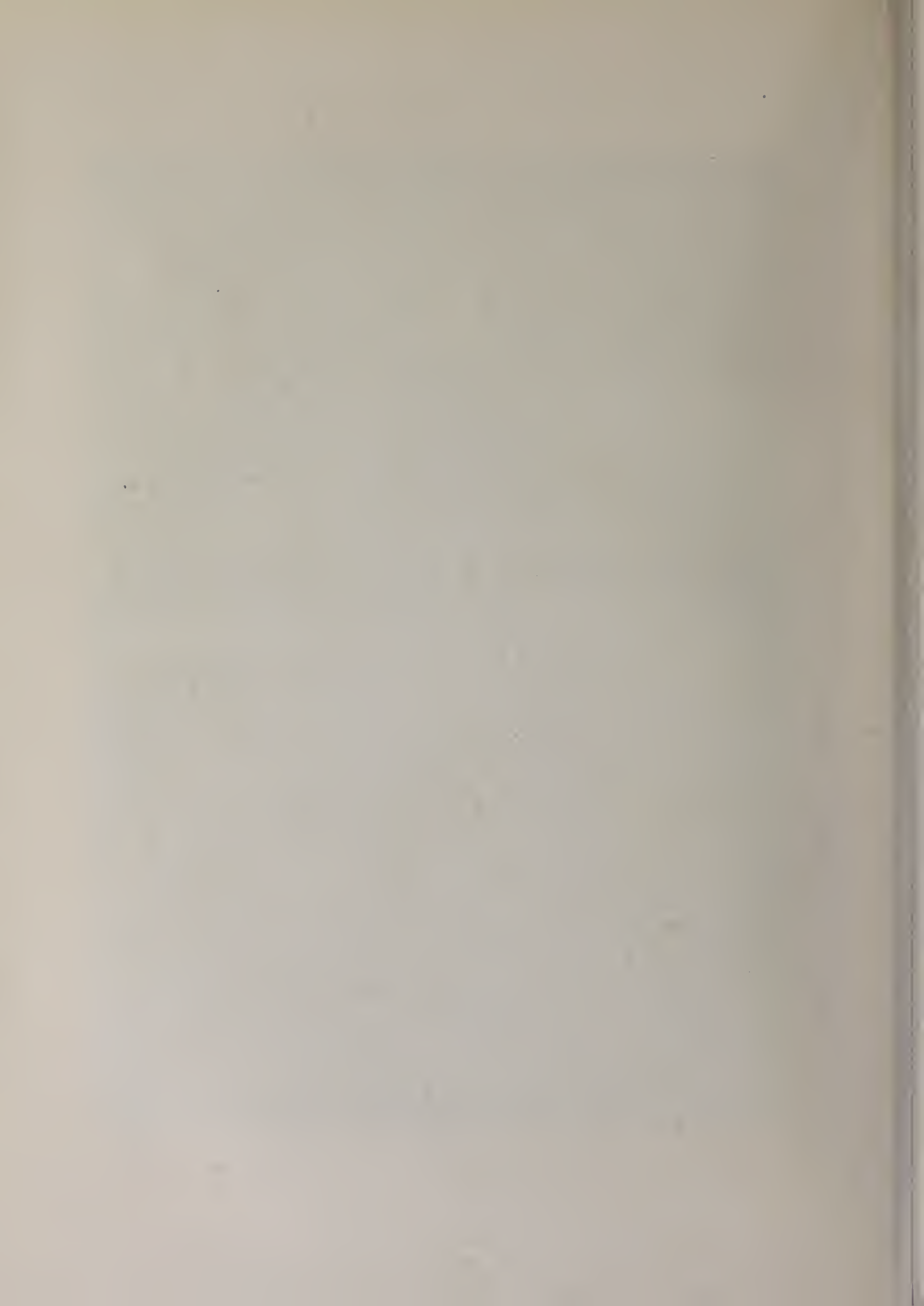


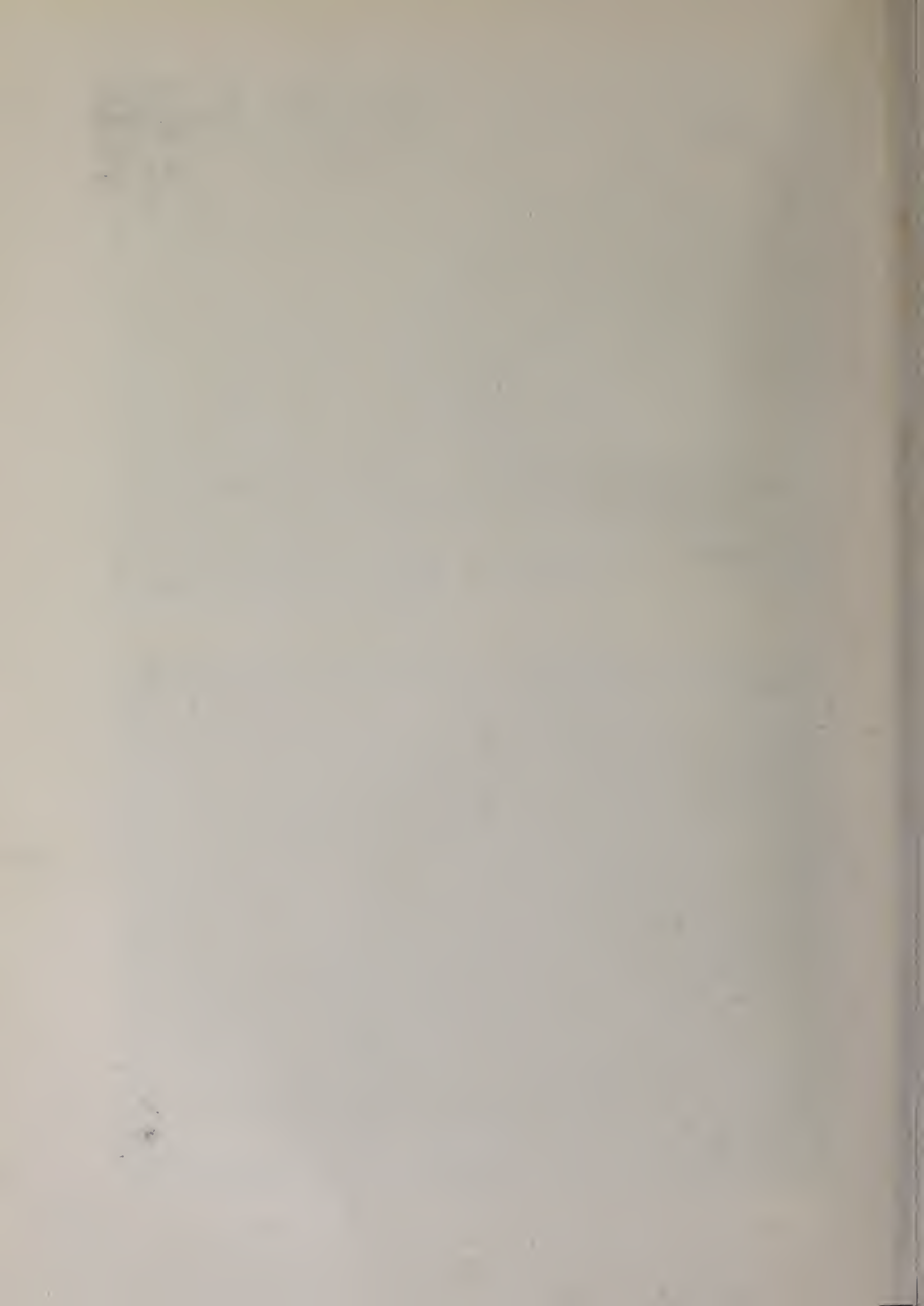
50





51



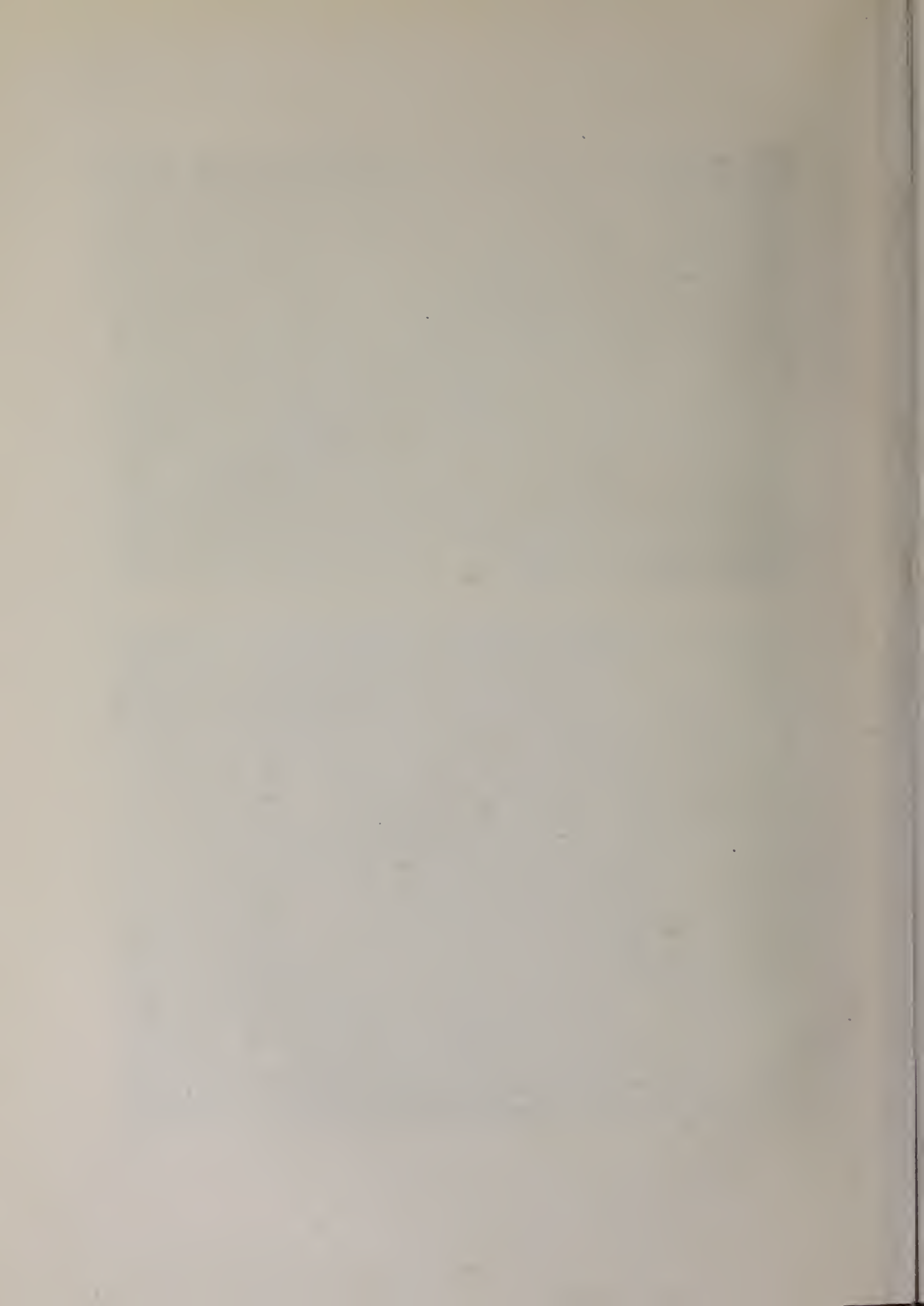




54



55





56



57

